

**„... der ganze Schreibkram muß den Zeichner animieren“
Eine historische und systematische Untersuchung
des kinderliterarischen Werkes von Franz Josef Tripp**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades Dr. phil. der
Pädagogischen Hochschule Weingarten

vorgelegt von Mirijam Steinhauser, geb. am 06.02.1986

Weingarten, 2013

Datum der Disputatio: 22.07.2014

Überarbeitung zur Veröffentlichung 2017

Erstgutachterin: Prof. Dr. Anja Ballis, Ludwig-Maximilians-Universität München
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Caroline Roeder, Pädagogische Hochschule Ludwigsburg

Meinen Eltern,
die uns sicher durch Drachenstadt und Räuberwald begleiteten.
Meinem Mann,
der stets sieben Messer bei sich trug.
Und Elsa,
die das alles noch vor sich hat.

Danksagung

Meine Doktormutter Prof. Dr. Anja Ballis hat mich auf die Spuren Franz Josef Tripps geführt, kontinuierlich beraten, unterstützt und gefördert. Dafür gilt ihr mein erster und herzlicher Dank.

Prof. Dr. Caroline Roeder, die diese Arbeit ebenfalls betreut hat, danke ich desgleichen, vor allem für ihre konstruktive Kritik und Geduld.

Prof. Dr. Martin Oswald, der mich insbesondere im Anfangsstadium der Auseinandersetzung mit Tripps Werk gefördert hat, danke ich dafür sowie für seine Bereitschaft, Teil der Prüfungskommission zu sein. Prof. Dr. Thomas Lischeid, Prof. Dr. Michael Ewig und Prof. Dr. Lothar Kuld gilt gleichermaßen Dank für diese Tätigkeit.

Eine wichtige Begleitung war mir meine Kollegin und Freundin Dr. Mirjam Burkard, die mich unterstützt, inspiriert und immer wieder aufgebaut hat.

Dr. Birgit Schlachter und Dr. Katharina Prestel danke ich für nützliche Hinweise und moralische Unterstützung in Krisenzeiten, Ralf Schünemann für kollegiale Beratung in Vorbereitung auf die Disputatio, Dr. Ute Fischer für treue Begleitung von Anfang meines Studiums an.

Dr. Carmen Preißinger gebührt großer Dank für die konzeptionelle Beratung und den klaren Blick im Rahmen der Überarbeitung für die Drucklegung dieser Arbeit. Diese Hürde hätte ich ohne sie nur schwer genommen.

Dank gilt auch der Pädagogischen Hochschule Weingarten für die Qualifikationsstelle, die mir die Promotion erst ermöglicht hat.

Bei meiner Recherche durfte ich Teile der Familie von Franz Josef Tripp kennen lernen und dabei ganz persönliche Einblicke in dessen Leben und Arbeiten erhalten. Hierfür danke ich Familie Helmut Tripp in Steinau an der Straße, Christa Mos in Fischen im Allgäu und Jan Peter Tripp im elsässischen Mittelbergheim.

Dank gebührt weiterhin dem Thienemann-Esslinger Verlag, der mir Zugang zu seinem Archiv gewährt hat.

Persönlich danke ich meinen Eltern und Schwiegereltern sowie Hannah, Micha, Esther, Lea, Christoph, Jaana, Johanna und Sarah, vor allem aber meinem Mann Rolf für steten Beistand.

Inhalt

I	Einleitung.....	6
1	Einführung in die Thematik	7
2	Franz Josef Tripp in der KJL-Forschung	9
3	Fragestellung und Aufbau der Studie	18
II	Überblick über Biografie und Werk Franz Josef Tripps.....	24
1	Biografie und Werdegang	24
2	Überblick über das Werk.....	32
2.1	Jungengeschichten in einer Heftchenreihe: <i>Zwischen Meer und Moor</i> (1938)	34
2.2	Karikaturen und Texte in der Soldatenzeitung <i>Front und Heimat</i> (1941 bis 1945)	41
2.3	Werbegrafik (1949 bis 1978).....	48
2.4	Illustrationen und eigene Kinderbücher (1956 bis 1978)	54
3	Zusammenfassung	58
III	Annäherungen an die Begrifflichkeit – Der Paratext in der Forschung.....	62
1	Typologie des Paratextes bei Genette	63
2	Adaptionen des Begriffes in Literatur- und Medienwissenschaft	68
3	Paratextverständnis dieser Studie	71
4	Methodisches Vorgehen: Paratextorientierte Werkanalyse	82
IV	Paratextorientierte Analyse kinderliterarischer Werke	91
1	„Ein eigenes kleines Buch“ – <i>Marco und der Hai</i> (1956)	92
1.1	Eine innovative Kinderbuchreihe und der Autor-Illustrator im Peritext	93
1.2	Die Rahmenbereiche als Räume für metafiktionale Verfahren	96
1.3	Eine fantastische Initiations- und Inselgeschichte	107
1.4	Kindheitsautonomie, Exotik und der Wunsch nach Verewigung.....	122
2	Die Illustrationen als „ebenbürtige Ergänzung“ – <i>Jim Knopf</i> (1960/1962)	130
2.1	Vom abgelehnten Text zum zweibändigen Klassiker	132
2.2	Characters und geheime Botschaften – die Entdeckung der Rahmenbereiche.....	143
2.3	Polare Bildlichkeit, märchenhafte Technik und formale Bildung	158
2.4	Die Neuillustrationen der <i>Jim Knopf</i> -Bände durch Rolf Rettich und Reinhard Michl.....	169
2.5	Michael Endes Text und die Bedeutung der unsichtbaren Co-Autoren	178
3	„Seine wohl bekannteste zeichnerische Erfindung“ – <i>Der Räuber Hotzenplotz</i> (1962/1969/1973)	186
3.1	Von der Schreibkrise zur Trilogie auf Leserwunsch	188
3.2	Den Leser über die Schwelle tragen – die Überformung der Rahmenbereiche.....	198
3.3	Figuren, Bewegung und Raum im Zeichen des Kasperletheaters	214
3.4	Otfried Preußlers Text, die kindlichen Leser und die Überformung durch Franz Josef Tripp....	224
4	Zusammenfassung	233

V	Der Illustrator als „unauffälliger Partner des Autors“? – Franz Josef Tripps kinderliterarisches Werk im Kontext von Biografie, Gesamtwerk und Wirkung.....	237
Anhang	253
1	Biogramm Franz Josef Tripp.....	254
2	Siglenverzeichnis	256
3	Literaturverzeichnis.....	257
3.1	Abbildungen	257
3.2	Primärliteratur	258
3.3	Sekundärliteratur	260
3.4	Rundfunk- und Fernsehbeiträge	271
3.5	Filme.....	271
3.6	Internetseiten	271
3.7	Namentlich nicht gekennzeichnete Beiträge	272
4	Werkverzeichnis.....	273
4.1	Karikaturen und Texte in der Soldatenzeitung <i>Front und Heimat</i> (1941–1945).....	273
4.2	Werbegrafik (1949–1978)	280
4.3	Illustrationen und eigene Bücher (1938–1978)	282
4.3.1	Illustrationen.....	282
4.3.2	Eigene Bücher	292

I Einleitung

Wenn sie die Titel *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* oder *Der Räuber Hotzenplotz* hören, haben Generationen von (bundes-)deutschen Lesern und Mediennutzern¹, die seit den 60er-Jahren Kinder waren, ganz bestimmte Bilder im Kopf. Sie denken sich Jim Knopf und Lukas als Figuren mit querovalen Köpfen, viel zu kleinen Lokomotivführermützen und Tabakpfeifen in den breit lächelnden Mündern. Sie sehen den Räuber Hotzenplotz vor sich, wie er mit kantiger Nase und riesigem Federhut auf dem purpurroten Kopf über einen Gartenzaun lugt. Sie verbinden mit diesen Bildern mehr oder weniger vage Erinnerungen an abenteuerliche und lustige Geschichten, vor allem aber an die eigene Kindheit.²

Möglicherweise fällt ihnen zu Jim Knopf und Lukas neben der Marionettenfilm-Adaption der Augsburger Puppenkiste der Name des Autors Michael Ende ein, der die Geschichten der beiden Freunde schrieb. Vielleicht kommt ihnen nach kurzem Nachdenken auch Otfried Preußler als Erfinder des Räubers Hotzenplotz in den Sinn.

Wer die einprägsamen Bilder dieser Figuren schuf, die zumeist länger in den Köpfen bleiben als Einzelheiten der entsprechenden Texte, und dass es sich bei dem Illustrator der *Jim Knopf*- und der *Hotzenplotz*-Bände um ein und dieselbe Person handelt, dürfte hingegen den wenigsten Rezipienten bekannt sein. Der Name des fast vergessenen Zeichners ist Franz Josef Tripp.

Dieser Franz Josef Tripp (1915–1978), der bei aller Bekanntheit seiner Figuren kaum als deren Urheber wahrgenommen wird, verliet in den 50er- bis 70er-Jahren noch vielen anderen Werken der Kinderliteratur ein unverwechselbares Gesicht, prägte damit den deutschen Kinderbuchmarkt seiner Zeit und arbeitete darüber hinaus in unterschiedlichen Lebensphasen als Journalist, Autor, Karikaturist und Werbegrafiker.

Ausgehend von der irritierenden Diskrepanz zwischen der Berühmtheit einzelner Illustrationen Franz Josef Tripps und der weitgehenden Unbekanntheit seiner Person sowie seines umfangreichen und vielgestaltigen Schaffens befasst sich diese Studie mit dessen Werk. Dabei liegt der Schwerpunkt des Interesses auf dem Kinderbuch, insbesondere den genannten Kinderklassikern *Jim Knopf* und *Hotzenplotz*. Es geht hier darum, Tripps Anteile an diesen Werken herauszustellen, die bislang vernachlässigt wurden, und in Beziehung zu den Texten der bekannten Autoren Ende und Preußler, aber auch zu Tripps eigenem Werk als Autor-Illustrator zu setzen. Daneben soll versucht werden, Tripps kaum behandelte Biografie und sein heterogenes Gesamtwerk, das weit über die Kinderbuchillustration hinausgeht, in ersten Ansätzen zu erschließen und in Verbindung mit der kinderliterarischen Arbeit zu sehen.

¹ Aus Gründen der Lesbarkeit wird auf die Verwendung geschlechterspezifischer Endungen verzichtet. Die gewählte maskuline Form bezieht jeweils Personen des anderen Geschlechtes mit ein.

² Ein Beispiel für solche Bilderinnerungen geben Aussagen aus einer Illustratorenbefragung (vgl. Oetken 2008a, Anhang, S. 84–91). Hier nennen die Illustratoren Quint Buchholz, Till Runkel und Gabie Hilgert den Räuber Hotzenplotz und/oder Jim Knopf als wesentliche Bild- bzw. Bucherinnerungen aus ihrer Kindheit und gehen dabei zum Teil explizit auf die Illustrationen ein.

1 Einführung in die Thematik

Um einen Eindruck von Tripps vielseitigem Schaffen jenseits der allseits bekannten Kinderklassiker *Jim Knopf* und *Hotzenplotz* zu vermitteln, seien hier zur besseren Orientierung zunächst einige biografische Eckdaten³ genannt, bevor die Untersuchungsfelder dieser Studie präzisiert werden.

Franz Josef Tripp wurde 1915 in Essen geboren, schrieb im Kontext der Jugendbewegung bereits in jungen Jahren journalistische und schriftstellerische⁴ Texte und war als Soldat im Zweiten Weltkrieg als Karikaturist und Kriegsberichterstatter für eine Soldatenzeitung tätig. Nach dem Krieg ließ er sich von dem Maler und Grafiker Heinrich Berann ausbilden und machte sich anschließend als Gebrauchsgrafiker in dem Allgäuer Bergdorf Tiefenbach selbstständig. Während Tripp zunächst vorwiegend als Werbegrafiker angefragt wurde, kamen ab den späten 50er-Jahren illustratorische Aufträge hinzu, die – unter anderem begünstigt durch die Zusammenarbeit mit Michael Ende und Otfried Preußler bzw. dem K. Thienemanns Verlag – schließlich zu seiner hauptsächlichen Tätigkeit wurden. Bis zu seinem Tod im Jahr 1978 stattete Tripp mehr als 200 Bücher, vorwiegend aber nicht ausschließlich aus dem Bereich der Kinderliteratur, mit Illustrationen bzw. Umschlagbildern aus und schrieb daneben drei wenig erfolgreiche illustrierte Kinderbücher.

Angesichts der Vielseitigkeit von Tripps Schaffen, die schon in diesem kurzen Abriss deutlich wird, und der weitgehend fehlenden Erschließung von dessen Biografie und Werk muss diese Studie darauf verzichten, all seine heterogenen Schaffensbereiche abdecken zu wollen, die sich zwischen Text und Bild sowie verschiedenen Medien und Publikationsformen bewegen. Im Zentrum steht daher die Auseinandersetzung mit Tripps kinderliterarischem Werk. Dieses entfaltete – zumindest in Form der Kinderklassiker – gegenüber den vergessenen anderen Schaffensbereichen die größte Wirkung und soll hier anhand exemplarisch ausgewählter Bücher dargestellt werden. Dabei wird sowohl Tripps Arbeit als Illustrator anhand der Kinderklassiker *Jim Knopf* und *Hotzenplotz* berücksichtigt, als auch sein Werk als Autor, wozu ein eigenes Kinderbuch analysiert wird.⁵ Bei der ausführlichen systematischen Analyse dieser Werke geht es darum, Tripps Anteile daran offenzulegen und in den Fokus zu stellen, die bislang kaum beachtet werden. Es sollen Bezüge zwischen diesen Werkbestandteilen und den Texten anderer Autoren, hier Endes und Preußlers, hergestellt und die Rolle der verschiedenen Beteiligten bei der Werkentstehung und für die Rezeption beleuchtet werden. Daneben wird versucht, Tripps vergessenes Schaffen als Autor-Illustrator präsent zu machen und mit dem rein illustratorischen Werk abzugleichen.

³ Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Tripps Biografie und Werdegang erfolgt in Kapitel II.1.

⁴ In dieser Studie wird, wenn von Textautoren die Rede ist, nicht zwischen Autor und Schriftsteller unterschieden. Diese Bezeichnungen werden hier synonym verwendet, auch wenn die Verfasserin um die entsprechenden Diskussionen weiß.

⁵ Die Werkauswahl wird in Kapitel I.3 begründet. Als eigenes Buch wird *Marco und der Hai* (Tripp 1956) analysiert.

Um diese Ziele zu erreichen, muss zur Darstellung des in sich schon heterogenen kinderliterarischen Werkes ein Analyseverfahren entwickelt werden, das verschiedene Bedingungen erfüllt: Zum einen soll es dazu geeignet sein, die verschiedenen Werk-Elemente kleinschrittig zu erfassen, zu interpretieren und aufeinander zu beziehen, zum anderen soll es deren Produktion und Rezeption sowie die Bedeutung der einzelnen Akteure mit in den Blick nehmen.

Die Darstellung von Tripps kinderliterarischem Werk erfolgt hier also in Form von detaillierten Analysen exemplarisch ausgewählter Werke. Es wird dabei hingegen nicht angestrebt, sämtliche Entwicklungslinien Tripps im Bereich des Kinderbuches aufzuzeigen. Auch kann es diese Studie nicht leisten, Tripps Werk in einem größeren Rahmen in den kinderliterarischen Kontext bzw. die Illustrationsgeschichte einzuordnen. Ansätze hierzu werden lediglich an einigen ausgewählten Stellen innerhalb der Werkanalysen erfolgen.

Die Schwerpunktsetzung auf das kinderliterarische Werk stellt zugleich eine Entscheidung gegen eine ebenso ausführliche Analyse der anderen Schaffensbereiche dar. Diese Fokussierung und Beschränkung ist notwendig, da hier nur ein erster Beitrag zur Erschließung von Tripps sehr umfangreichem und heterogenem Gesamtwerk geleistet und auf keinerlei Vorarbeiten zu seinem über die Kinderliteratur hinausgehenden Schaffen zurückgegriffen werden kann. Die Beschäftigung mit den weiteren Bereichen von Tripps Gesamtwerk wird dementsprechend gegenüber den kinderliterarischen Werkanalysen stärker deskriptiv und kursorisch ausfallen. Dieser Teil der Studie versteht sich als Kontextualisierung der Arbeit am Kinderbuch sowie als Ausgangspunkt für die spätere Forschung. Zu diesem Zweck wird hier ein erstes umfangreiches Werkverzeichnis bereitgestellt. Außerdem wird Tripps Biografie beleuchtet und versucht, mit der diachronen Kurzdarstellung einzelner Werke und Schaffensbereiche einen Überblick über dessen Arbeit als Autor, Karikaturist, Werbegrafiker und Illustrator zu geben. Es wird indes nicht angestrebt, Tripps Biografie und Werk vollständig aufzuarbeiten. Auch kann keine ausführliche Einordnung der einzelnen dargestellten Werke und Schaffensbereiche nach historischen oder ästhetischen Gesichtspunkten im Sinne eines Abgleichs mit dem Kontext der jeweiligen Entstehungszeit bzw. den Arbeiten anderer Künstler vorgenommen werden.

Es steht hier zusammengefasst vielmehr der Versuch im Vordergrund, Tripps kinderliterarisches Werk erstmals im Forschungskontext zu behandeln und dabei seine Rolle als vielseitiger Autor, Illustrator und Grafiker einzubeziehen. Zum einen soll hierfür die Relevanz von Tripps Werkannteilen für die Rezeption der Kinderklassiker herausgestellt werden, zum anderen soll auch auf die Bedeutung seines weiteren Werkes eingegangen werden.

Mit Franz Josef Tripp möchte diese Studie einen Künstler in Erinnerung rufen, der zu Unrecht vergessen wurde, wie sich bei der Analyse seiner innovativen und vielseitigen Werke zeigen wird. Tripp steht dabei auch stellvertretend für die weitgehende Vernachlässigung von Werk und Biografie zahlreicher bedeutender Illustratoren innerhalb der Kinder- und Jugendliteraturforschung.⁶

⁶ Kinder- und Jugendliteratur wird im Folgenden mit KJL abgekürzt.

Indem sich diese Studie hauptsächlich Tripps kinderliterarischem Werk widmet, siedelt sie sich in der KJL-Forschung an. Daneben muss sie sich aber, um dem heterogenen Werk gerecht zu werden, auch auf andere Bereiche der Literatur- und Medienwissenschaften beziehen, die sich mit der Analyse und Interpretation von Texten, Bildern und Text-Bild-Kombinationen befassen. Dies wird sich vor allem bei der Entwicklung des Analyseverfahrens für die kinderliterarischen Werke zeigen. Insgesamt bewegt sich die Studie mit Tripps Werk in einem interdisziplinären Spannungsfeld.

Nachdem hier in groben Zügen benannt wurde, worum es in der vorliegenden Studie gehen soll, wird im nächsten Schritt untersucht, welche Stellung Franz Josef Tripp bislang in der KJL-Forschung eingeräumt wird. Ausgehend von den Desideraten, die sich dabei zeigen, wird in Kapitel I.3 die Fragestellung konkretisiert und der Aufbau dieser Studie dargestellt.

2 Franz Josef Tripp in der KJL-Forschung

In diesem Abschnitt wird ein Forschungsüberblick zu Franz Josef Tripp geliefert. Zuerst werden dabei solche Quellen berücksichtigt, in denen Tripp und sein Werk im Fokus stehen. Anschließend wird überprüft, in welchen Standardwerken der KJL- und Illustrationsforschung er darüber hinaus genannt oder nicht genannt, bzw. seine Werke behandelt oder nicht behandelt werden. In einem weiteren Schritt wird auf Erwähnungen Tripps in Publikationen der spezifischen Ende- und Preußler-Forschung eingegangen. Da er wesentliche Werke dieser Autoren, bei Ende die Kinderklassiker um Jim Knopf, bei Preußler unter anderem *Der Räuber Hotzenplotz* und *Das kleine Gespenst* illustrierte, ist anzunehmen, dass Tripp in diesem Zusammenhang häufig genannt wird. Kurz wird auch auf die mediale Präsenz von Tripps Person und Werk eingegangen, die in den letzten Jahren ausgehend von einer Ausstellung zu dessen Kinderklassikerillustrationen etwas zugenommen hat.⁷

Als einzige Quelle, in der Tripp und sein Werk als Illustrator zu dessen Lebzeiten fokussiert werden, erschien 1957 ein wissenschaftlicher Zeitschriftenartikel: Anlässlich des Abdrucks von Tripps Illustrationen zu Erica Lilleggs Kinderroman *Feuerfreund* (1957) veröffentlichte der Kinderliteraturforscher Walter Scherf, damaliger Leiter der Internationalen Jugendbibliothek (IJB) in München, 1957 einen kurzen Text in der von ihm verantworteten Zeitschrift *Jugendliteratur*. Darin kommt zum einen Tripp selbst zu Wort und geht auf seinen Werdegang, seine Lebensumstände sowie seine Ambitionen als Kinderbuchautor und -illustrator ein, zum anderen äußert sich Scherf zur Bedeutung von Tripps Zeichnungen, die er in die historische und zeitgenössische Illustration einordnet. Scherf wertet die Zeichnungen zu Lilleggs Text als positive Neuerung im Gegensatz zu den überkommenen Bildern in anderen Kinderbüchern der Zeit. Auch beobachtet er Parallelen in Tripps Werk zu verschiedenen Künstlern, Karikaturisten und Illustratoren⁸ sowie

⁷ Diese Medienbeiträge können, auch wenn sie nicht als Forschungsliteratur zu sehen sind, dieser Studie dennoch Anhaltspunkte zu Tripps Biografie und zur Rezeption seines Werkes geben.

⁸ Genannt werden explizit Reiner Zimnik, Wigg Sigl, Alois Carigiet, Alfred Kubin, Günther Strupp und Horus Engels (vgl. Scherf 1957).

eine Nähe zur englischen fantastischen Literatur. Insgesamt würdigt Scherf hier eines der ersten illustratorischen Werke Tripps als zugleich innovativ und in künstlerischen Traditionen stehend. Damit berücksichtigt er den Illustrator zu Beginn seiner Karriere in einer Fachpublikation. Dies sollte ein vielversprechender Anfang in der wissenschaftlichen Rezeption Tripps sein, an den jedoch lange nicht angeknüpft wurde.

Bedeutsam für die spätere Darstellung Tripps in der KJL-Forschung wurde dann – in Ermangelung weiterer Quellen – ein Nachruf von Anton Baumeister, Tripps Lektor bei Herder. Der Text, der der Gattung sowie der freundschaftlichen Beziehung des Autors zum Verstorbenen entsprechend weniger wissenschaftlich als persönlich würdigend ausfällt, wurde 1978 in zwei fast wortgleichen Fassungen im *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* (Baumeister 1978a) und in der Fachzeitschrift *das gute jugendbuch* (Baumeister 1978b) veröffentlicht. Baumeister charakterisiert Tripp darin als „unauffälligen Partner des Autors“ (ebd.), der bescheiden, diszipliniert und einfallsreich arbeitete, unter dem ausbleibenden Erfolg seiner eigenen Bücher litt und als professioneller Buchgestalter mit einer Stärke für humorvolle Stoffe die Rezeption einiger bedeutender Kinderbücher der Nachkriegszeit entscheidend prägte. Hervorgehoben wird Tripps stilbildende Darstellung von Preußlers Hotzenplotz. Werkbiografisch wird die autodidaktische Entwicklung betont.

An die Deutungen dieses Nachrufes knüpft ein Lexikonartikel Werner Kleyes an, der Baumeisters Text als einzige Sekundärquelle anführt. Der knappe Artikel, der 1984 in dem von Klaus Doderer zwischen 1975 und 1982 herausgegebenen *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, bis heute einem Standardwerk der KJL-Forschung, erschien, enthält neben biografischen Angaben sowie einer Benennung von Tendenzen und Wirkung des Werkes, vorwiegend der Klassiker, auch ein Werkverzeichnis. In letzterem werden neben Tripps eigenen drei Kinderbüchern chronologisch 82 weitere kinderliterarische Titel aufgeführt, die er illustrierte. Im Artikel werden auch Tripps werbegrafische Arbeit und „[e]rste Illustrationen zu eigenen Kurzgeschichten“ (Kleye 1984) aus dem Jahr 1938⁹ erwähnt.

Jenseits der KJL-Forschung wird Tripp im *Deutschen Literaturlexikon* in einem sehr kurzen Artikel von Anke Weschenfelder aus dem Jahr 2003 berücksichtigt. Hier wird er als Autor von vier Büchern, *Zwischen Meer und Moor* (1938), *Marco und der Hai* (1956), *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* (1973) und *Borba und der Bär* (1974), erfasst. Auch seine werbegrafische Tätigkeit wird erwähnt.

Im Zuge dieser Dissertation entstanden zwei Aufsätze zum Autor und Illustrator Tripp: In dem Zeitschriftenaufsatz „*Der Illustrator als unauffälliger Partner des Autors[?]*“ *Franz Josef Tripp und die Kinderliteratur der 60er-Jahre* (vgl. Steinhauser 2014) werden Werkbiografie und wesentliche kinderliterarische Werke behandelt. In dem Aufsatz *Von hässlichen Windsbräuten und orangefarbenen Katzen. Interkulturalität durch multiple Autorschaft in der Kinderliteratur der 60er- und 70er-Jahre*, der für den Sammelband *Schätze der Kinder- und Jugendliteratur wieder-*

⁹ Ob damit Tripps – allerdings nicht illustriertes – erstes Buch *Zwischen Meer und Moor* (1938) gemeint ist, kann nicht nachvollzogen werden.

entdeckt geschrieben wurde, werden zwei in den 60er- und 70er-Jahren entstandene Geschichtenbände behandelt, die aus der Zusammenarbeit zahlreicher internationaler Autoren hervorgingen und von Tripp illustriert wurden (vgl. Steinhauser 2016).¹⁰

Neben diesen wenigen und wenig umfangreichen Sekundärtexten, die Tripp fokussieren, wird nun auf weitere Erwähnungen Tripps in Standardwerken der KJL-Forschung bzw. Illustration eingegangen, wobei vor allem die einschlägigen Lexika genannt werden.

In drei zu Tripps Lebzeiten veröffentlichten wichtigen Werken der Bilderbuchforschung, *Aspekte der gemalten Welt*, 1968 herausgegeben von Alfred Clemens Baumgärtner, Horst Künnemanns *Profile zeitgenössischer Bilderbuchmacher* (1972), sowie *Das Bilderbuch*, 1973 herausgegeben von Klaus Doderer und Helmut Müller, wird Tripp nicht unter den wesentlichen derzeitigen Illustratoren berücksichtigt. Allerdings war das Bilderbuch, das in diesen Publikationen bedeutender Kinderbuchforscher der Zeit im Fokus steht, auch nicht der Schwerpunkt seiner Arbeit.¹¹ In *Profile zeitgenössischer Bilderbuchmacher* (Künnemann 1972a) wird Tripp dennoch zumindest im Kapitel zu dem Illustrator Reiner Zimnik erwähnt, der demnach deutlichen Einfluss auf Tripp hatte: Zimnik habe mit seiner Verwendung von handschriftlichen Elementen im Bilderbuch insbesondere Tripps Werk *Marco und der Hai* geprägt (vgl. Künnemann 1972b, S. 215).

In Doderers *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* befinden sich neben dem bereits erwähnten Artikel zu Tripp weitere Nennungen des Illustrators: Im Artikel zu *Michael Ende* von Margarete Dierks heißt es über *Jim Knopf*: „Mit den Illustrationen von F. J. Tripp hatten beide Bücher großen Erfolg“ (Dierks 1984, S. 349), eine Formulierung, die auf Tripps Anteil an der Popularität der Bücher anspielt.¹² Neun darüber hinausgehende Erwähnungen Tripps in dem vierbändigen Lexikon weisen auf die Bedeutung des Illustrators für das Kinderliteratursystem zur Entstehungszeit hin: Zum einen wird er in Artikeln zu fünf verschiedenen Kinderbuchverlagen¹³ als wesentlicher Illustrator aufgeführt, zum anderen finden sich Abbildungen von Illustrationen Tripps bei den Lemmata „Gespensstergeschichten“, hier das Cover zu Preußlers *Das kleine Gespenst* (vgl. ebd., Bd. 1, S. 446), und „Parodie“, namentlich eine Illustration aus Walter Wippersbergs Rittergeschichte *Erik und Roderik* (vgl. ebd., Bd. 4, S. 445), sowie eine Besprechung seiner Illustrationen zu Doris Jannauschs kindlicher Teufelsfigur *Meffi* im Artikel zum Lemma „Teufel“ (vgl. ebd., Bd. 3, S. 522f). Tripps Zeichnungen werden also neben seiner zentralen Stellung für mehre-

¹⁰ Eine weitere, allerdings undatierte und unveröffentlichte Quelle zu Tripp, der eine Porträtfotografie beigelegt ist, ist eine sehr kurze Zusammenstellung ohne Autorenangabe, die in der IJB in München einsehbar ist. Nach dem Stand der dort genannten Publikationen Tripps entstand diese vermutlich Ende der 60er-Jahre, als die IJB weiterhin von Scherf geleitet wurde. Tripp wird darin als vielseitiger Grafiker charakterisiert, der sich mit zahlreichen auch international publizierten Buchausstattungen bekannt gemacht habe. Außerdem werden Preise und Aufnahmen in Auswahllisten für Bücher unter seiner Beteiligung erwähnt.

¹¹ Zwar illustrierte er einige Bilderbücher und schrieb ein eigenes, viel häufiger stattete er aber Kinderbücher mit größerem Textumfang aus.

¹² Ergänzend wurde zu diesem Artikel eine ganzseitige Illustration aus *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* abgedruckt (vgl. Dierks 1984, S. 348), in deren Bildunterschrift „F. J. Tripp“ noch einmal als Zeichner der „karikaturartigen Portraits zu dieser Geschichte“ (ebd.) genannt wird.

¹³ Konkret handelt es sich dabei um die Verlage Herold (vgl. Doderer, Bd. 1, S. 542), Hoch (vgl. ebd., S. 548), Thienemanns (vgl. ebd., Bd. 3, S. 532), Ueberreuter (vgl. ebd., S. 603) und Union (vgl. ebd., S. 656).

re Verlage in diesem Lexikon als repräsentativ für verschiedene kinderliterarische Motive und Verfahren behandelt.

In der von Reiner Wild herausgegebenen *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur* als weiterem Grundlagenwerk der historischen KJL-Forschung wird Tripp zwar im Personenregister der Erstausgabe¹⁴ (Wild 1990, S. 474) zweimal aufgeführt, die entsprechenden Nennungen beschränken sich jedoch auf Bildunterschriften zu Zeichnungen der Titelfiguren von *Der Räuber Hotzenplotz* (vgl. ebd., S. 313) und *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (vgl. ebd., S. 325), die im Abschnitt zu Endes und Preußlers Werk rein illustrativ eingesetzt werden. Es wird dabei weder auf den Illustrator, noch auf die Bedeutung der Illustrationen für diese Kinderklassiker eingegangen. Zumindest aber werden die Zeichnungen somit als unmittelbar mit den bekannten Figuren verknüpft gezeigt.

Zwei ebenfalls nach Tripps Tod begonnene Standardwerke, die sich mit Biografie und Werk von Illustratoren befassen, *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon* und das *Lexikon der Illustration im deutschsprachigen Raum nach 1945*, enthalten bislang keinen Artikel zu Tripp:

Die von Alfred Clemens Baumgärtner und Heinrich Pleticha begründete, im Corian Verlag im Auftrag der *Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur* erscheinende umfangreiche Loseblattsammlung *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon* (1986ff), die mittlerweile von Kurt Franz, Günter Lange und Franz-Josef Payrhuber herausgegeben wird, bietet in ihrem ersten und zweiten Teil biografische und werkgeschichtliche Informationen zu Autoren und Illustratoren von KJL. Während darin bisher kein eigener Abschnitt zu Tripp existiert, wird er allerdings im Artikel zu *Otfried Preußler* (vgl. Lange 2008a) als Illustrator der *Hotzenplotz*-Trilogie sowie von *Das kleine Gespenst* erwähnt. Bezogen auf die Popularität von Preußlers Räuberfigur heißt es dort, „die unnachahmlichen Illustrationen von Franz Josef Tripp“ hätten „erheblich dazu beigetragen“ (ebd., S. 24).

Das ebenfalls als Loseblattsammlung angelegte *Lexikon der Illustration im deutschsprachigen Raum seit 1945* (2009ff), das von der *Stiftung Illustration* herausgegeben wird, ist das erste deutschsprachige Lexikon, das sich ausschließlich der Kunst der Illustration bzw. der Würdigung herausragender Illustratoren der Gegenwart widmet. Darin befinden sich Artikel zu bislang knapp 90 Künstlern, in denen auf deren Biografie und Schaffen eingegangen wird. Tripp ist darunter derzeit nicht vertreten.¹⁵ Allerdings stellt er damit keine Ausnahme dar, da das Lexikon noch immer am Anfang steht und große Lücken aufweist.

Nach dem Überblick über Erwähnungen Tripps in Standardwerken der KJL-Forschung, der zwar einige Nennungen ergab, aber keine ausführliche Auseinandersetzung mit dessen Werk und Biografie belegen konnte, werden nun Werke der Ende- und Preußler-Forschung untersucht. Dabei wird sich zeigen, dass die Angaben aus den bereits angeführten Lexikonartikeln zu Ende und

¹⁴ In der aktuellen dritten Ausgabe von 2008 entfällt die Nennung Tripps im Stichwortverzeichnis, obgleich die Abbildungen verbleiben.

¹⁵ Auch für die 8. Nachlieferung im Jahr 2017 ist kein Artikel zu Tripps Werk geplant (vgl. die Angaben unter www.troisdorf.de/stiftung-illustration/lexikon.htm?spalte=2, Stand: 25.01.2017).

Preußler (vgl. Dierks 1984; Lange 2008a) charakteristisch dafür sind, wie Tripp in der entsprechenden Forschungsliteratur behandelt wird. Der Illustrator wird hier zwar immer wieder als Beteiligter an Endes und Preußlers Werken genannt und als wesentlich für den Erfolg der gemeinsamen Bücher bezeichnet, selten werden dabei jedoch seine Werkanteile ernsthaft besprochen. Im Folgenden werden zunächst Werke der Ende-Forschung exemplarisch auf Nennungen Tripps hin untersucht, bevor die Preußler-Forschung in weniger ausführlicher Weise behandelt wird.

Innerhalb der Ende-Forschung finden sich Erwähnungen Tripps zum einen in überblicksartigen Darstellungen von Biografie und Gesamtwerk des Autors, zum anderen in Analysen und fachdidaktischen Auseinandersetzungen mit den *Jim Knopf*-Romanen, die Tripp illustrierte. Gegenüber der großen Aufmerksamkeit, die dem späteren jugendliterarischen Werk Endes, insbesondere *Die unendliche Geschichte* (1979), aber auch *Momo* (1973) entgegengebracht wird, sind die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit *Jim Knopf* (1960/1962) als Erstlingswerk Endes nicht so zahlreich. Dies grenzt zugleich die Möglichkeiten für Nennungen Tripps stark ein.¹⁶

Als überblicksartige Darstellungen zu Endes Biografie und Gesamtwerk werden hier fünf Quellen, zwei werkübergreifende Ausstellungskataloge und die beiden bislang vorliegenden Biografien sowie ein aktueller Sammelband auf Nennungen Tripps hin sondiert.

In den beiden Ausstellungskatalogen, die unter Beteiligung von Endes Lektor und Freund Roman Hocke entstanden, wird Tripp jeweils kurz genannt: In *Michael Ende und seine phantastische Welt. Die Suche nach dem Zauberwort* (Hocke/Kraft 1997, S. 90) wird erwähnt, dass Ende sich in Tripps Gestaltung der *Jim Knopf*-Bände eingebracht habe.

In *Michael Ende. Magische Welten* (Hocke/Neumahr 2007, S. 61) wird der Einfluss von Tripps Schutzumschlägen auf die Leservorstellungen von Jim und Lukas angedeutet.

Die beiden populärwissenschaftlichen Biografien zu Ende, die von Peter Boccarius 1995 veröffentlichte Schrift *Michael Ende. Der Anfang der Geschichte* und das von Birgit Dankert 2016 publizierte Buch *Michael Ende. Gefangen in Phantasien*, enthalten trotz Beschreibungen der Entstehung von *Jim Knopf* hingegen keine Nennungen Tripps.

Keine Erwähnung findet Tripp auch in dem fachwissenschaftlichen Sammelband *Michael Ende intermedial*, der 2016 von Kurwinkel u. a. herausgegeben wurde, obwohl dieser verschiedene Bezugnahmen auf *Jim Knopf* und dessen visuelle Ebene beinhaltet.

Werkanalysen und fachdidaktische Beiträge zu *Jim Knopf* verweisen – wenn überhaupt – bislang gleichfalls nur sehr randständig auf Tripp bzw. die Bedeutung seiner Illustrationen für Michael Endes Kinderromane. Dies zeigt sich bei der folgenden chronologisch dargestellten Untersuchung von 13 Forschungstexten zu *Jim Knopf*¹⁷ auf Erwähnungen des Illustrators bzw. der Illustrationen.

¹⁶ Vgl. dazu die umfangreiche Bibliografie zu Michael Ende in Kurwinkel u. a. 2016, worin zu *Jim Knopf* lediglich neun Sekundärquellen aufgeführt werden, zu *Momo* 20 und zu *Die unendliche Geschichte* 36.

¹⁷ Als Grundlage für die Auswahl der herangezogenen Texte wird hier der Abschnitt zu *Jim Knopf* aus der Bibliografie des Sammelbandes in Kurwinkel u. a. 2016, S. 230 verwendet und um wenige weitere Quellen ergänzt. Die in der Bibliografie aufgeführten Texte sind hinsichtlich des Umfangs sowie ihrer Wissenschaftlichkeit äußerst heterogen. Das ist aber für die Untersuchung auf Erwähnungen Tripps nicht unbedingt relevant.

Die erste ausführliche wissenschaftliche Analyse von *Jim Knopf* liefert Reinbert Tabbert (1979). Obwohl er in seinem Aufsatz *Jim Knopf, Michael Ende und die Lust am Funktionieren* die Bildlichkeit von Endes Text als wesentliches Merkmal hervorhebt, erwähnt er die zeichnerische Umsetzung durch Tripp dabei nicht.

In einem späteren Referat von 1982, das sich der Einordnung von *Jim Knopf* in die komisch-phantastische Kinderliteratur widmet, geht Tabbert ebenfalls nicht auf die Illustrationen bzw. den Illustrator ein.

Eine Ausnahme innerhalb der *Jim Knopf*-Analysen hinsichtlich der Bedeutung, die darin den Illustrationen beigemessen wird, stellt dagegen ein Beitrag aus dem *Handbuch der Literatur in Bayern* von Werner Beer aus dem Jahr 1987 dar. Darin wird in einem eigenen Abschnitt der „Sprach-Bild-Textbezug“ des Werkes behandelt. Beer wertet Tripps Zeichnungen und insbesondere die typenbildende Figurengestaltung als große Bereicherung für die Bücher, die auch dadurch für den Medienverbund anschlussfähig wurden. Er verweist dabei auf die Orientierung an Kinderzeichnungen und die schriftlichen „Hinweise in Kinderhandschrift“ (ebd., S. 648) als Gütekriterien von Tripps Werkanteilen, die in Übereinstimmung zu der anschaulich-bildhaften Sprache Endes stünden.

In Stephanie Jentgens Aufsatz zu den *Jim Knopf*-Bänden, der 1995 in dem von Bettina Hurrelmann herausgegebenen viel rezipierten Sammelband *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur* erschien, wird Tripp lediglich in den Quellenangaben und Bildunterschriften zu den zwei abgebildeten Illustrationen angeführt.

Auch in Bettina Kümmerling-Meibauers Abschnitt zu Endes *Jim Knopf* in ihrem Grundlagenwerk *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon* von 1999 wird Tripp nur in einer Kurzbeschreibung der Bücher als Illustrator der Erstausgaben genannt. In beiden Lexikonbeiträgen zu Endes Kinderklassiker, dem von Jentgens wie dem von Kümmerling-Meibauer, wird also nicht weiter auf Tripps Werkanteile eingegangen.¹⁸

In Bernd Karwaths assoziativ formuliertem Essay *Auf der Spur des Jim Knopf. Gedanken zu einem „Kinderbuch“* aus dem Jahr 2000 finden Tripps Zeichnungen demgegenüber an verschiedenen Stellen Erwähnung. Die Bilder sprächen „wortlos die Botschaft des Textes“ (ebd., S. 38) wertet Karwath und erfindet mit „trippometisch“ (ebd., S. 43) einen Begriff für Tripps typische Gesichterdarstellung.

Heidi Rösch (2000, S. 171f) geht in ihrer fachdidaktischen Auseinandersetzung mit Rassismusvorwürfen an Endes Bücher ebenfalls kurz auf die Zeichnungen ein und wertet diese als Karikaturen, die sowohl weiße als auch schwarze Figuren überzeichneten.

In der recht ausführlichen Analyse der beiden *Jim Knopf*-Bände durch Fabian Friedrich und Meike Ebbinghaus (2004) finden sich keine Nennung des Illustrators oder Bezugnahmen auf die Illustrationen.

¹⁸ Zwar benennt Kümmerling-Meibauer, deren Werk hier in der Sonderausgabe von 2004 herangezogen wird, selbst in ihrer Einleitung zum Lexikon (vgl. Kümmerling-Meibauer 2004b, S. XXIV) die Erforschung des Text-Bild-Verhältnisses in Kinderklassikern als Desiderat, in ihren einzelnen Artikeln zollt sie diesem Aspekt aber nur wenig Aufmerksamkeit.

In Hajna Stoyans 2004 veröffentlichter Dissertationsschrift zu den fantastischen Kinderbüchern Endes wird Tripp zwar in der kurzen Passage zu *Jim Knopf* als Illustrator der Geschichten genannt (vgl. ebd., S. 84), neben der wenig aussagekräftigen Wertung, dass die Zeichnungen „das Buch harmonisch“ (ebd., S. 87) ergänzten, wird den Bildern aber keine weitere Aufmerksamkeit gezollt.

Julia Voss bildet in ihrer 2009 veröffentlichten Abhandlung *Darwins Jim Knopf*, in der es um die historische Dimension des Kinderklassikers geht, Illustrationen Tripps ab und nimmt sporadisch darauf Bezug. Tripp wird dort als „1915 geborene[r] Autor, Zeichner und Werbegraphiker“ (ebd., S. 64) vorgestellt, der noch mehr Kinderklassiker illustrierte. Allerdings findet bei Voss keine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Illustrator bzw. der Rolle seiner Zeichnungen für Endes Weltentwurf statt.

Jan-Oliver Decker (2012) behandelt in seiner Darstellung von *Jim Knopf* als Bildungsroman die Zeichnungen nicht.

Barbara Weigand (2012, S. 48) sieht den Illustrator in ihrem Unterrichtsmodell zu *Jim Knopf* als wesentlichen Erfolgsbeteiligten der Werke, geht aber ansonsten nicht näher auf die Ebene der Illustrationen ein.

In Carola Pohlmanns Interpretation des Kinderklassikers als Reiseroman aus dem Jahr 2013 wird Tripp zumindest etwas ausführlicher behandelt: Er wird hier als Maler und Grafiker genannt, der neben diesem Werk verschiedene Bücher mit Texten Preußlers illustrierte (vgl. ebd., S. 304f).

Zusammengefasst wird Tripp in den insgesamt 18 überprüften Quellen zu Michael Ende bzw. dem gemeinsamen Werk *Jim Knopf* zwar elfmal genannt, dabei wird allerdings kaum genauer auf Tripps Werkanteile bzw. seine Person eingegangen.

Ähnlich wie in der Sekundärliteratur zu Ende gestaltet sich die Wahrnehmung des Illustrators Tripp in der Preußler-Forschung, auf die hier nur cursorisch eingegangen wird.¹⁹ In den zahlreichen überblicksartigen Darstellungen zu Preußlers Biografie und Gesamtwerk werden zwar gerne Illustrationen Tripps vorwiegend aus den *Hotzenplotz*-Bänden und *Das kleine Gespenst* abgedruckt, wobei deren Urheber zumeist in den Abbildungsnachweisen genannt wird (vgl. z. B. Pleticha 1983b; Pleticha 1998), eine darüber hinausgehende Beschäftigung mit den Bildern erfolgt indes nicht. Auch ist – parallel zu Endes *Jim Knopf* – zu beobachten, dass die von Tripp illustrierten Werke – aus Gründen, die nichts mit den Illustrationen zu tun haben – bislang nicht so viel Aufmerksamkeit in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung erhalten wie andere Werke Preußlers.²⁰ So ergeben sich trotz der Vielzahl der Publikationen zu Preußler insgesamt eher wenige Möglichkeiten für Auseinandersetzungen mit dem Illustrator Tripp in Werkanalysen. Einige

¹⁹ Dass hier eine weniger ausführliche Wiedergabe der Forschungsliteratur als zu Ende erfolgt, liegt darin begründet, dass daraus nach ersten Sichtungen keine wesentlichen Perspektiverweiterungen zu erwarten sind.

²⁰ So werden etwa *Der kleine Wassermann* (1956) und *Die kleine Hexe* (1957), die mit Illustrationen von Winnie Gayler erschienen, als Prototypen von Preußlers „Der-Die-Das-Trilogie“ deutlich häufiger besprochen als deren dritter Teil *Das kleine Gespenst* (1966) und die möglicherweise weniger innovative *Hotzenplotz*-Trilogie (1962/1969/1973), die von Tripp illustriert wurden. Noch wesentlicher für die Preußler-Forschung ist *Krabat* (1971) mit Illustrationen von Herbert Holzing.

Nennungen bzw. Nicht-Nennungen Tripps seien dennoch auch hier erwähnt, wobei wie bei Ende zunächst überblicksartige Darstellungen, dann Werkanalysen behandelt werden.

Zwei aktuellere aus Fachtagungen zu Preußler hervorgegangene Sammelbände, die einen Überblick zu Preußlers Leben und Werk vermitteln, markieren eine zunehmende Differenzierung in der Preußler-Forschung:

In dem 2013 von Ernst Seibert und Kateřina Kovačková herausgegebenen werkbiografisch ausgerichteten Band *Otfried Preußler – Werk und Wirkung. Von einer Poetik des Kleinen zum multimedialen Großprojekt* findet Tripp innerhalb der elf vielfältigen Aufsätze internationaler Forscher keine Erwähnung.

Der 2015 von Kurt Franz und Günter Lange herausgegebene Band der *Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur* mit dem Titel *Der Stoff aus dem Geschichten sind. Intertextualität im Werk Otfried Preußlers* fasst hingegen zwei Aufsätze, in denen Tripp genannt wird. Sowohl der Illustrator Mathias Weber (ebd., S. 258–261) als auch die ehemalige Programmleiterin des Thienemann Verlages Jutta Wenske (ebd., S. 253–257) erwähnen im Zusammenhang mit der Kolorierung der Originalillustrationen der *Hotzenplotz*-Trilogie für eine aktuelle Jubiläumsausgabe die große Bedeutung von Tripps Zeichnungen für den Kinderklassiker. Bei beiden Texten handelt es sich allerdings mehr um Praxisberichte als um fachwissenschaftliche Beiträge.

In Werkanalysen zu *Der Räuber Hotzenplotz* und *Das kleine Gespenst* wird Tripp ebenfalls gelegentlich erwähnt, so etwa in einer psychoanalytischen Deutung der *Hotzenplotz*-Trilogie von Erla Maria Ammerer (2002). Die Autorin nennt darin kurz die „ausgezeichnete zeichnerische Umsetzung der typisierten Gestalten“ (ebd., S. 39f), die Tripp nach ihrer Einschätzung animiert durch den Freiraum schaffen konnte, den ihm Preußlers Text eröffnete.

Günter Langes (2008b) in didaktischer Absicht verfasste Kurzanalysen zu *Das kleine Gespenst* und der *Hotzenplotz*-Trilogie enthalten – in ähnlicher Form wie der bereits zitierte Lexikonartikel des Verfassers – jeweils knappe Hinweise auf den Illustrator Tripp.

Auch Mirjam Burkard (2016) erwähnt in ihrem kurzen fachdidaktischen Artikel zur *Hotzenplotz*-Trilogie Tripp als Illustrator der Bände.

Etwas öffentliche Aufmerksamkeit erhielten Franz Josef Tripps Leben und Werk neben den genannten Beiträgen der KJL-Forschung in jüngerer Zeit durch die Ausstellung *Vater & Sohn, Bilder über 40 Jahre hinweg. Franz Josef Tripp – Jan Peter Tripp*, die im September 2006 im Literaturhaus Stuttgart zu sehen war und seitdem an verschiedenen Orten im deutschsprachigen Raum gezeigt wird.²¹ Zu sehen sind darin die Originalzeichnungen der Kinderklassiker, die lange Zeit als verschollen galten und schließlich auf dem Dachboden des verantwortlichen Thienemann Verlages gefunden wurden, aber auch Arbeiten von Tripps Sohn, dem zeitgenössischen Künstler Jan Peter Tripp, in denen er sich mit der illustratorischen Arbeit des Vaters auseinandersetzt. Im Zusammenhang mit dieser Ausstellung waren Franz Josef Tripp und sein Werk seither gelegent-

²¹ Zu dieser Ausstellung erschien auch eine Erinnerungsschrift des Sohnes an den Vater (vgl. Tripp 2006), die neben Interviews mit Jan Peter Tripp eine wichtige Quelle für viele nachfolgende Erwähnungen ist. Vgl. zur ersten Station der Ausstellung im Literaturhaus Stuttgart Sayah 2006.

lich in den Medien präsent. Das Interesse dauerte an, als in den Jahren 2010 und 2012 die 50. „Geburtstage“ von *Jim Knopf* und dem *Räuber Hotzenplotz* begangen wurden (vgl. zu *Jim Knopf* Mayer 2010; Müller-Bardorff 2010; vgl. zu *Der Räuber Hotzenplotz* Böhm 2012; Erne 2012; Spreckelsen 2012). Zum 55. Jubiläum von *Jim Knopf* im Jahr 2015 und zu Tripps 100. Geburtstag am 07.12.2015 wurde in Presse und Rundfunk noch einmal sporadisch daran angeknüpft.²²

Betrachtet man den nun abgeschlossenen Forschungsüberblick daraufhin, welcher Stellenwert Tripp bislang in der KJL-Forschung beigemessen wurde und welche Leerstellen sich dabei ergeben, so fällt zunächst auf, dass noch keine ausführliche Auseinandersetzung mit Tripps Biografie und Werdegang sowie seinem Gesamtwerk stattfand. Dies lässt sich daran festmachen, dass bisher kein detailliertes Werkverzeichnis erstellt wurde, lediglich wenige kurze Quellen zu seiner Person vorliegen und keine Monografie existiert.²³ Tripp wird überdies zwar in Standardwerken der KJL-Forschung und insbesondere in Beiträgen zu Ende und Preußler häufig erwähnt oder ist mit seinen Illustrationen darin vertreten, diese Nennungen sind aber eher randständig und werden allein schon seiner Bedeutung für die Rezeption der Klassiker, die immer wieder angesprochen wird, nicht gerecht. Es genügt den Autoren der Fachbeiträge zu diesen für die Nachkriegszeit so wesentlichen Werken mit Texten Endes und Preußlers zumeist – wenn sie sich überhaupt auf die Illustrationen beziehen – ganz unspezifisch auf Tripps Anteil am Erfolg und die harmonische Übereinstimmung seiner Arbeit mit den Texten zu verweisen. Eine genauere Ausführung dieser Gedanken findet so gut wie nicht statt.

Als Desiderat ergibt sich aus dem Forschungsüberblick damit zum einen eine detaillierte Analyse der Werkanteile Tripps in den Kinderklassikern, die noch nicht erfolgte und die eine wesentliche Ergänzung zu deren bisheriger Rezeption in der KJL-Forschung darstellen könnte. Zum anderen stellt sich eine Aufarbeitung der Biografie und der weiteren Schaffensbereiche des vielseitigen Autors, Illustrators und Grafikers Tripp als Forschungslücke dar. Dazu gehören die Erstellung eines ausführlichen Werkverzeichnisses, das nicht nur die kinderliterarischen Werke erfasst, eine erste Auseinandersetzung mit den eigenen Texten Tripps sowie eine Erschließung des journalistisch-schriftstellerischen, karikaturistischen und werbegrafischen Werkes, die in der Fachliteratur bislang überhaupt keine Rolle spielen.

²² Auch in anderen Zusammenhängen waren Zeichnungen Tripps in den letzten Jahren medial präsent: So waren einem FAZ-Artikel von Voss (2008), in dem diese ihre auf Charles Darwin bezogene *Jim Knopf*-Interpretation erstmals vorlegt, Zeichnungen aus den Büchern beigelegt. Auch zu einem weiteren Artikel dieser Zeitung, der sich mit der Darstellung chinesischer Erziehungsmethoden auseinandersetzt (vgl. Geinitz 2011) und dabei einen Bezug zu *Jim Knopf* herstellt, erschien eine entsprechende Zeichnung Tripps. Während der zu Beginn des Jahres 2013 entflammten Debatte um den Umgang mit veralteten bzw. rassistischen Begriffen im Kinderbuch, unter anderem in den Werken Preußlers und Endes (vgl. zusammenfassend Störko-Blume 2013), wurden in der Presse zahlreiche entsprechende Abbildungen aus Kinderbüchern gezeigt, darunter wiederum Tripps Illustrationen zu *Jim Knopf*.

²³ Diese Beobachtung steht im Zusammenhang mit den großen Leerstellen, die bezüglich der (Kinderbuch-)Illustration nach 1945 in der Forschung insgesamt noch bestehen.

3 Fragestellung und Aufbau der Studie

In der vorliegenden Studie soll der Versuch unternommen werden, dem Desiderat, das sich aus der defizitären Wahrnehmung von Franz Josef Tripps Werk insgesamt sowie der fehlenden Aufmerksamkeit für die Rolle seiner Werkanteile in den Kinderklassikern im Speziellen ergibt, in ersten Ansätzen entgegenzuwirken. Hier wird das Werk Tripps in den Mittelpunkt gestellt. Neben der Erstellung eines Werkverzeichnisses und Annäherungen an Biografie und Werdegang sowie einem Überblick über sein Werk werden vor allem exemplarische kinderliterarische Werke analysiert, an denen er beteiligt war.

Ziel dieser Studie ist es damit, Tripps Rolle als Illustrator und Autor zu beleuchten, indem die Funktion seiner jeweiligen Werkanteile für die Bedeutungskonstitution ausgewählter kinderliterarischer Werke untersucht wird. Daneben soll auch die Breite seines Schaffens aufgezeigt werden, um das heterogene kinderliterarische Werk zu kontextualisieren.

Die Fragen, die sich hieraus ergeben, sind folglich zum einen auf Biografie und Gesamtwerk Franz Josef Tripps ausgerichtet, zum anderen beziehen sie sich – und hier liegt der Schwerpunkt dieser Studie – auf die Analyse einzelner kinderliterarischer Werke unter seiner Beteiligung. Da die kinderliterarische Arbeit den umfangreichen Endpunkt von Tripps Schaffen ausmacht, werden zunächst Biografie und Gesamtwerk untersucht, bevor es zu den kinderliterarischen Analysen kommt. Auf diese Weise kann aufgezeigt werden, welche Entwicklungen und Erfahrungen aus den anderen Schaffensbereichen in die Arbeit als Kinderbuchautor und -illustrator einmünden.

Die Fragen zu Biografie und Gesamtwerk, die demnach zuerst behandelt werden, lauten: Welche Angaben liegen bislang zu Tripps Biografie und Werdegang vor? Welche Stationen führen ihn zu seiner Tätigkeit als (Kinderbuch-)Illustrator und -autor bzw. welche verschiedenen Schaffensbereiche finden vor und neben seiner kinderliterarischen Arbeit statt? Welche Besonderheiten des Inhaltes sowie der narrativen, sprachlichen, typografischen und bildnerischen Gestaltung kennzeichnen diese Schaffensbereiche? Welche Kontinuitäten und Entwicklungen ergeben sich hieraus zum kinderliterarischen Werk als Illustrator und Autor?²⁴

Hinsichtlich der kinderliterarischen Einzelwerke stellen sich die Fragen: Welche inhaltlichen Schwerpunkte setzt Tripp in eigenen Texten und inwiefern bestehen dabei Übereinstimmungen zum kinderliterarischen Kontext der Entstehungszeit? Welche Strategien entwickelt er bei der bildnerischen und typografischen Gestaltung eigener Texte? Überträgt er diese auf die illustratorische Arbeit zu Fremdtexten oder finden dabei Veränderungen bzw. Ergänzungen statt? Welche Funktionen erfüllen Tripps Werkanteile im Zusammenhang mit denen anderer Autoren hinsichtlich der Bedeutungskonstitution des Werkes? Wie geht er auf die narrativen und inhaltlichen Angebote der Fremdtexte ein? Welche Position nimmt Tripp dementsprechend in der Zusammenar-

²⁴ Diese letzte Frage kann abschließend erst nach der kinderliterarischen Analyse, also im Schlussteil dieser Studie beantwortet werden. Es wird aber in Form von Ausblicken auch schon im Werküberblick angedeutet, wie sich bestimmte Entwicklungen im Bereich des Kinderbuches fortsetzen werden.

beit mit anderen Autoren ein? Welche Bereiche bzw. Elemente von Büchern nutzt er zu welchen Zwecken? Welche Besonderheiten der narrativen, sprachlichen, typografischen und bildnerischen Gestaltung kennzeichnen seine kinderliterarischen Texte und Bilder insgesamt?

Aus den Fragestellungen leitet sich der Aufbau dieser Studie ab, die sich inhaltlich, nicht formal, in zwei Teile aufgliedert: Im ersten, weniger umfangreichen und ausführlichen Teil (Kapitel II) werden biografische Informationen sowie ein chronologischer Überblick über Tripps Werk zusammengestellt. Im zweiten Teil (Kapitel IV), der das Kernstück der Studie darstellt, werden wesentliche kinderliterarische Einzelwerke, die unter Beteiligung Tripps entstanden, analysiert. Die Schwerpunktsetzung auf das kinderliterarische Werk bedeutet an sich schon eine deutliche Eingrenzung der Auseinandersetzung mit Tripps Schaffen. Auch bei der Analyse der kinderliterarischen Werke erfolgt noch einmal eine klare Beschränkung: Im Fokus stehen die modernen Kinderklassiker²⁵ um Jim Knopf und Hotzenplotz und mit *Marco und der Hai* eines der Bücher, zu denen Tripp selbst den Text schrieb. Die Studie versteht sich damit als eine erste Bestandsaufnahme zu Tripps Leben und Werk sowie als Ergänzung der Kinderklassikerrezeption um die Berücksichtigung der Ebene der Illustration.

Konkret wird dabei wie folgt vorgegangen: Um die Position Tripps als Illustrator und Autor darzustellen und das kinderliterarische Werk dementsprechend zu kontextualisieren, erfolgt im ersten Teil dieser Studie (Kapitel II), der an das Einleitungskapitel anschließt, zunächst eine Annäherung an dessen Leben und Werk. Neben kurzen Angaben zu Biografie und Werdegang wird unter Bezugnahme auf das Werkverzeichnis der Versuch einer Werkschau unternommen. Mehrere der bislang unbekannten bzw. von der Forschung nicht beachteten Schaffensbereiche, die über die (Kinderbuch-)Illustration hinausgehen, teilweise vor der illustratorischen Tätigkeit entstanden, zum Teil aber auch parallel ausgeübt wurden, werden hier erstmals in chronologischer Abfolge behandelt und für die weitere Forschung aufbereitet: das Buch *Zwischen Meer und Moor* (1938), die Texte und Zeichnungen für die Soldatenzeitung *Front und Heimat*, die zwischen

²⁵ Der Begriff des (modernen) Kinderklassikers wird hier sowohl auf Endes *Jim Knopf*-Romane als auch auf Preußlers *Hotzenplotz*-Trilogie angewendet, ohne dass eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Klassikerbegriff bzw. der kinderliterarischen Kanonforschung erfolgt. Die Verfasserin weiß um die entsprechenden Diskussionen, verzichtet aber auf eine detaillierte Wiedergabe. An dieser Stelle soll nur eine kurze Einschätzung der beiden genannten Werke als Kinderklassiker erfolgen: Bei der Einordnung kinderliterarischer Werke als Kinderklassiker bzw. Klassiker der KJL unterscheidet man eine normative oder synchrone Perspektive, die sich vorwiegend an der literarästhetischen Qualität eines Werkes orientiert (vgl. z. B. Kümmerling-Meibauer 2004b), und eine pragmatisch-deskriptive oder diachrone Perspektive, die vor allem die Wirkung der Werke, d. h. ihre lang anhaltende Rezeptionsgeschichte fokussiert (vgl. z. B. Hurrelmann 1995). Während *Jim Knopf* von Rezeption und Forschung in jeglicher Hinsicht als Kinderklassiker akzeptiert wird und in den entsprechenden Lexika erscheint (vgl. z. B. Jentgens in Hurrelmann 1995; Kümmerling-Meibauer 2004a), wird die *Hotzenplotz*-Trilogie in Werken normativer Ausrichtung eher nicht als Klassiker aufgeführt. Hier erscheinen als Werke Preußlers lediglich *Die kleine Hexe* und *Krabat*. Die Wirkungsgeschichte der *Hotzenplotz*-Trilogie – neben der langjährigen Rezeption und Verfügbarkeit auf dem Markt auch die Verbreitung im Medienverbund – ermöglicht es aber, sie dennoch zumindest unter diachroner Perspektive als Kinderklassiker zu bezeichnen. Außerdem kann die Trilogie als Teil von Preußlers Werk, das für die deutschsprachige KJL der Nachkriegszeit neben dem von Michael Ende und James Krüss zu den wesentlichsten zählt, stellvertretend als klassisch eingestuft werden. Eine literarästhetische Wertung des Werkes steht hier nicht im Vordergrund. Im entsprechenden Kapitel (IV.3) werden aber durchaus Qualitäten von Preußlers Text und Tripps Werkanteilen herausgearbeitet, die eine Einschätzung als Klassiker auch unter synchroner Perspektive erlauben würden.

1941 und 1945 entstanden, und einige der werbegrafischen Arbeiten, die von den späten 40er- bis in die 70er-Jahre hineinreichen. Ferner wird die buchbezogene Tätigkeit überblicksartig dargestellt, die einen großen Anteil von Tripps Gesamtwerk ausmacht.

Bezogen auf die Kurzanalyse der heterogenen Schaffensbereiche, die hier skizziert werden, wird die erste Arbeitshypothese dieser Studie aufgestellt, dass sich darin inhaltliche, typografische, bildnerische, narrative und sprachliche Schwerpunkte herausbilden könnten, die sich auch im kinderliterarischen Werk Tripps zeigen werden. Der Überblick über Biografie und Werk dient also letztlich neben einer allgemeinen Bestandsaufnahme vor allem der nachfolgenden Analyse kinderliterarischer Werke als Hintergrund.

Für die ausführliche Analyse im zweiten Teil (Kapitel IV) werden drei kinderliterarische Einzelwerke ausgewählt. Zum einen wird dabei Tripps Arbeit als Illustrator berücksichtigt, zum anderen ein eigenes kinderliterarisches Werk als Autor-Illustrator. Neben den Kinderklassikern um Jim Knopf mit Text von Ende (1960/1962) und den Räuber Hotzenplotz mit Text von Preußler (1962/1969/1973), die bis heute mit Tripps Illustrationen erscheinen, wird das kaum beachtete und schon lange vergriffene in Text und Bild von Tripp stammende Kinderbuch *Marco und der Hai* (1956) fokussiert.

Die Kinderklassiker *Jim Knopf* und *Hotzenplotz* werden deshalb als repräsentativ für Tripps Arbeit als Illustrator ausgewählt, weil sie bis heute populär und verfügbar sind. Sie haben eine enorme Verbreitung erreicht, sind medial präsent und von der KJL-Kritik und-Forschung als wesentliche Werke der Nachkriegs-KJL anerkannt. Dabei werden diejenigen Anteile der Bücher, die neben dem Text bestehen, allerdings bislang kaum erfasst. Tripp als Illustrator wird selten als Beteiligter beachtet. Neben den *Jim Knopf*-Bänden, die als Schlüsselwerk der fantastischen Kinderliteratur der 60er-Jahre gelten und zudem immer wieder als Tripps Durchbruch im Illustrationsbereich bezeichnet werden, wird die *Hotzenplotz*-Trilogie untersucht. Mit diesen Räuber geschichten entwirft Preußler seinerzeit ein neues kinderliterarisches Genre. Durch die große Zeitspanne von insgesamt elf Jahren, die zwischen dem Erscheinen der drei *Hotzenplotz*-Bände liegt, bieten sie sich auch dazu an, Entwicklungen in Tripps illustratorischem Stil aufzuzeigen, die kennzeichnend für dessen Kinderbücher in dieser Zeit sind. Weitere illustratorische Werke aus Tripps umfangreichem Repertoire werden hier nicht berücksichtigt. Die ausgewählten Kinderklassiker bieten für diese erste Studie zu Tripps Werk genügend Material, um Besonderheiten seiner Arbeit aufzuzeigen. Sie gehören nach Einschätzung der Verfasserin, die zahlreiche Werke Tripps sondiert hat, daneben zu denjenigen, in denen er seinen eigenen Stil und sein Vermögen als Buchgestalter in Wechselwirkung mit den Texten am besten zum Tragen bringt.²⁶

Als Werk mit eigenem Text wird Tripps Buch *Marco und der Hai* (1956) herangezogen. Es entstand ganz am Anfang von dessen illustratorischer Karriere und erweitert daher das Analysespek-

²⁶ *Das kleine Gespenst* (1966) ebenfalls mit Text von Preußler, und *Robbi, Tobbi und das Fliewatüüt* (1967) mit Text von Boy Lornsen als weitere bis heute aufgelegte Werke, in denen Tripp sein gestalterisches Vermögen ebenso gut entfaltete, werden hier nicht analysiert. Dies würde zu Redundanzen führen und kaum weiterführende Ergebnisse erbringen. Nichtsdestotrotz werden in der Analyse zum *Hotzenplotz* (vgl. Kapitel IV.3.1) auch Ausblicke auf die darüber hinausgehende Zusammenarbeit Tripps mit Preußler gegeben.

trum nicht nur dadurch, dass hier Tripps Text einbezogen wird, sondern auch hinsichtlich der Entwicklung von dessen Zeichenstil. *Marco und der Hai* stammt zudem aus einer Zeit, in der noch nicht klar war, wie sich Tripps Laufbahn entwickeln würde. Eine Zukunft als Autor-Illustrator schien damals noch möglich.²⁷ Seinen eigenen Vorstellungen von gelungener KJL entsprechend überformt Tripp in diesem Buch in intensiver Weise die Rahmenbereiche und tritt als Autorfigur auf, betreibt also ein metafiktionales Spiel, das sich insbesondere an den Rändern des Textes abspielt. Ähnliche Tendenzen zeigen sich später in den Illustrationen zu *Jim Knopf* und der *Hotzenplotz*-Trilogie.

Als zweite Arbeitshypothese, die sich auf Tripps kinderliterarische Werke bezieht, wird hier davon ausgegangen, dass Tripp in diesem ersten eigenen kinderliterarischen Werk prototypische Strategien in der Buchgestaltung entfaltet, die er auf seine später entstandenen illustratorischen Werke überträgt. Er tritt demzufolge, so die Annahme, vor allem in den Kinderklassikern nicht nur als erster Leser und visueller Interpret der Texte auf, sondern als zweiter Autor im Sinne einer multiplen Autorschaft. Diese intensive Teilhabe Tripps an der Werkentstehung wird bislang in der Wahrnehmung der Klassiker nicht erkannt.

Die drei kinderliterarischen Werke werden in chronologischer Reihenfolge ihres Erscheinens – also erst *Marco und der Hai*, dann die *Jim Knopf*-Bände, dann die *Hotzenplotz*-Trilogie – behandelt, sodass auch hier Entwicklungen in Tripps Schaffen aufgezeigt werden können.

Um diese Werke, an denen Tripp in unterschiedlicher Weise beteiligt war und zu denen er verschiedene Anteile beitrug, analysieren zu können, wird hier ein methodisches Vorgehen entwickelt, das als paratextorientierte Werkanalyse bezeichnet wird (vgl. Kapitel III.4).

Diese Analyseform bezieht sich auf die Typologie des Paratextes, die auf Gérard Genette zurückgeht (vgl. Kapitel III.1). Der Terminus „Paratext“ wurde 1982 von Genette als Neologismus aus den Begriffen gr. *para*: neben, über ... hinaus und lat. *textus*: Gewebe, Zusammenhang gebildet. Unter dem Paratext werden diejenigen Elemente von Büchern verstanden, die den Text umgeben, rahmen und präsentieren. Dazu zählen etwa Buchumschläge, Titel, Vorworte und Motti. Diese Bestandteile, die unmittelbar zum Buch gehören, werden unter den Begriff des Peritextes gezählt, der ein Subtypus des Paratextes ist. Daneben werden Elemente außerhalb des Buches, vorwiegend Texte, die sich auf das Buch beziehen, zum Paratext gerechnet. Diese Elemente, z. B. Kritiken, Verlagsvorschauen oder Autoreninterviews zum Buch, werden als Epitext bezeichnet.

In der Forschung wird der Paratextbegriff, an den in Kapitel III eine Annäherung stattfindet, in dynamischer Weise aufgegriffen (vgl. Kapitel III.2). Auch in dieser Studie muss ein bestimmtes

²⁷ Die beiden fast 20 Jahre später erschienen Kinderbücher mit Texten Tripps *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* (1973) und *Borba und der Bär* (1974), die in den seltenen Pausen zwischen den illustratorischen Aufträgen entstanden, werden hier hingegen nicht berücksichtigt. Zwar sind sie interessant in Bezug auf die Positionierung Tripps als Schriftsteller, die Themenauswahl und Verortung im kinderliterarischen Kontext, sie erscheinen aber nicht mehr so originell wie das Erstlingswerk. Man merkt ihnen an, dass Tripp zu diesem Zeitpunkt schon stark von seinen illustratorischen Arbeiten beeinflusst war. Sowohl illustratorisch als auch inhaltlich weisen beide Bücher Ähnlichkeiten zu den illustrierten Arbeiten auf. Für die spätere Forschung sind solche Gesichtspunkte sicher relevant, hier werden sie aber auch aus pragmatischen Gründen nicht weiter verfolgt.

Paratextverständnis akzentuiert und für Tripps Werk anwendbar gemacht werden, das sich anhand von Kritikpunkten zu Genettes Ausführungen darstellen lässt (vgl. Kapitel III.3).

Das aus dem Paratextkonzept abgeleitete Verfahren der paratextorientierten Werkanalyse fokussiert den Paratext und bezieht ihn zugleich zurück auf den Schrifttext. Für Tripps kinderliterarisches Werk eignet sich dieses Vorgehen aus folgenden Gründen:

Es erlaubt zunächst einen strukturierenden Zugriff auf die Werke trotz der Heterogenität von Tripps Werkanteilen bzw. dessen disparaten Rollen in der Produktion.

Weiterhin entspricht es Tripps Werk insofern, als dieser intensiv die Elemente des Buches nutzt, die als originäre Paratexte gelten, und sie zu wesentlichen Bestandteilen der Werkkonzeption überformt. Das Paratextkonzept bietet mit seiner Fokussierung auf die Materialität des Buches und der Konzentration auf dessen zahlreiche Einzelbestandteile, die in einer differenzierten Typologie unter Zuhilfenahme buchwissenschaftlicher Fachbegriffe erfasst werden, eine Möglichkeit, diese bislang vernachlässigten Werkbestandteile zu erfassen und dadurch evtl. auch eine erweiterte Werkinterpretation zu erreichen.

Außerdem kann durch den Einbezug derjenigen Paratext-Elemente außerhalb des Buches, die Genette als Epitext bezeichnet, Tripps Rolle bei der Werkentstehung und dessen Wahrnehmung in der Rezeption berücksichtigt werden, die bislang keinen Platz in der Forschungsliteratur findet. Ergänzend können Spuren der jeweiligen Beteiligten im Peritext der Bücher offengelegt werden. Auf diese Weise ergeben sich weitere Hinweise auf die Positionierung Tripps und der anderen Autoren.

Genettes Konzept muss allerdings auch abgewandelt werden, um für die Analyse von Tripps Werk anwendbar zu werden. Da Tripp sich als Autor und Illustrator zwischen verschiedenen Medien und Textsorten bewegt und zudem innovative Strategien der Buchgestaltung entwickelt, wird der Paratextbegriff hier nicht nur um eine Einbeziehung von Bild-Elementen erweitert, die bei Genette vernachlässigt werden, sondern es erfolgt auch eine Akzentuierung des Paratextverständnisses hinsichtlich der Frage der Autorschaft und der Wertung.

Während der Peritext als buchinterner Paratext bei Genette auf einen Autor, den des Textes, zurückgeführt und dem Text prinzipiell untergeordnet wird, wird in dieser Studie davon ausgegangen, dass sich der Peritext bei Tripp häufig vom Text emanzipiert, also nicht funktional beschränkt bleibt. Daneben wird hier das Werk, in das explizit der Peritext eingeschlossen wird, nicht auf einen singulären Autor zurückgeführt, sondern es erfolgt eine Bezugnahme auf das Konzept der multiplen Autorschaft.

Innerhalb der drei paratextorientierten Werkanalysen in Kapitel IV werden folglich anhand von Epitext und Peritext sowohl Produktion und Rezeption der Werke sowie die Positionierung der Autoren innerhalb der Bücher behandelt, als auch die verschiedenen Elemente des Buches formal und inhaltlich erfasst und analysiert. Dabei wird der Text, vor allem auf inhaltlicher Ebene, in die Analysen einbezogen und der Peritext dazu in Beziehung gesetzt.²⁸ Insgesamt sollen sich aus der

²⁸ Eine ausführliche narratologische Textanalyse bleibt hingegen aus. Die Texte der Kinderklassiker wurden bereits verschiedentlich analysiert. Da hier Tripps Werk im Vordergrund steht, wird vor allem auf dessen Akzentuierung von inhaltlichen Aspekten dieser Texte geachtet. Außerdem werden solche Bereiche der Texte berücksichtigt, die

Analyse neue Sichtweisen auf die altbekannten Kinderklassiker ergeben und es soll mit *Marco und der Hai* ein vergessenes Werk, das Tripp als Autor-Illustrator schuf, dazu in Bezug gesetzt werden. Außerdem wird Tripps Rolle als Illustrator und Autor im Zusammenspiel mit den anderen Akteuren beleuchtet.

Im Schlussteil (Kapitel V), der sich an das Analysekapitel anschließt, werden dann die Ergebnisse aus dem Überblick über Biografie und Werk sowie den kinderliterarischen Werkanalysen zusammengefasst und – ausgehend von den beiden Arbeitshypothesen – aufeinander bezogen. Daneben werden Ausblicke auf die Bedeutung der Ergebnisse dieser Studie für die weitere Forschung gegeben.

Im Anhang wird neben einem Biogramm ein erstes ausführliches Werkverzeichnis zu Tripp bereitgestellt, das die Studie abrundet. Es gliedert sich in Zeichnungen und Texte für die Soldatenzeitung *Front und Heimat*, werbegrafische Arbeiten und Bücher mit Texten bzw. Illustrationen Tripps auf. Die Arbeiten für die Soldatenzeitung, das werbegrafische Werk, aber auch viele der illustrierten Bücher werden hier erstmals gebündelt erfasst. Das Verzeichnis versteht sich damit als Ausgangspunkt für die weitere Forschung zu Tripps Werk.

in enger Verbindung mit dem Peritext stehen. Bei *Marco und der Hai* wird, auch wenn Tripp hier den Text schrieb, ebenfalls auf eine detaillierte narratologische Analyse verzichtet. Es werden aber inhaltliche und narrative Besonderheiten des Textes in Verbindung zum Peritext aufgezeigt.

II Überblick über Biografie und Werk Franz Josef Tripps

Bevor in Kapitel IV als Kern dieser Studie eine Analyse einzelner kinderliterarischer Werke Tripps erfolgt, wofür in Kapitel III mit den Annäherungen an den Paratextbegriff eine theoretische Fundierung vorgenommen und daraus eine Analyseform entwickelt wird, wird in diesem Kapitel zunächst versucht, einen Überblick über Tripps Biografie und Gesamtwerk zu geben. Auf diese Weise soll Tripps kinderliterarisches Schaffen als ein Bestandteil seines heterogenen Werkes kontextualisiert werden.

Dazu werden in Kapitel II.1 Biografie und Werdegang in chronologischer Form kurz dargestellt. Anschließend wird in Kapitel II.2 unter Bezugnahme auf das Werkverzeichnis, das für diese Studie erstellt wurde (vgl. Anhang, Abschnitt 4), Tripps Werk behandelt. Dabei werden – abgeleitet aus den Angaben zum Werdegang – bislang unbekannte Werke bzw. Schaffensbereiche fokussiert, die zum Kinderbuch als für diese Studie zentralem Gegenstand führen bzw. parallel dazu stattfanden. In einem kurzen Abriss wird auch Tripps umfassendes Werk als Illustrator und Autor eigener Kinderbücher einer systematisierenden Betrachtung unterzogen.

1 Biografie und Werdegang

In diesem Kapitel werden Tripps Biografie und Werdegang beschrieben. Biografische Angaben zu Tripp sind spärlich, sodass sich die folgende Darstellung auf wenige Selbst- und Fremdaussagen stützen muss. Der Forschungsüberblick (vgl. Kapitel I.2) zeigte bereits, dass Tripp innerhalb der Sekundärliteratur nur randständig erscheint. Daneben ist auch sein Nachlass nicht archiviert. So liegen als Fremdaussagen zu Tripps Biografie und Werdegang lediglich ein kurzer Zeitschriftenaufsatz von Scherf (1957), zwei aufgrund ihrer persönlichen Ausrichtung kritisch zu betrachtende Nachrufe von Baumeister (1978a und b) und zwei knappe Lexikonartikel von Kleye (1984) und Weschenfelder (2003) vor. Daneben können mündliche und schriftliche Äußerungen von Tripps Sohn Jan Peter (vgl. Tripp in Rundfunkbeitrag Kußmann 2007; Tripp 2006) herangezogen werden. Außerdem wurden im Zuge der Erstellung dieser Studie Gespräche mit dem Sohn sowie einem Neffen und einer Nichte geführt²⁹, die ergänzende Aussagen zu Biografie und Werdegang ergaben. Diese Quellen müssen als familiäre Zeugnisse, die noch dazu in großem zeitlichem Abstand entstanden sind, allerdings mit einiger Zurückhaltung verwendet werden. Als Selbstäußerungen ließen sich neben einer kurzen Selbstbeschreibung von Tripps Werdegang (vgl. Tripp in Scherf 1957) im Zuge der Recherche drei bislang unveröffentlichte Briefe an Autoren finden. Diese stammen aus dem Privatbesitz bzw. den Nachlässen der Autoren Hans Bau-

²⁹ Das Gespräch mit Tripps Sohn Jan-Peter Tripp fand am 09.11.2008 im elsässischen Mittelbergheim statt. Mit Helmut Tripp, dem Sohn von Tripps ältestem Bruder Wilhelm, sprach die Verfasserin am 18.08.2009 in Steinau a. d. Straße, mit Christa Mos, der Tochter einer Schwester von Tripps Frau Josefa, am 07.11.2009 in Fischen im Allgäu.

mann³⁰, Josef Guggenmos³¹ und Vera Ruoff³² und entstanden in den Jahren 1970, 1971 und 1972.³³

Franz Josef, genannt Jupp, Tripp wurde am 7. Dezember 1915 als jüngstes von acht Kindern des Schreiners Wilhelm Tripp in Essen geboren und wuchs dort, später im hessischen Steinau an der Straße, auf.³⁴

Neben der erstgeborenen Schwester hatte er sechs ältere Brüder, die auf verschiedene Weise künstlerisch und politisch aktiv waren. So war der älteste Bruder Wilhelm, genannt Willi, Tripp (1896–1975) neben seinem Tischlerberuf Maler und kam als junger Mann animiert durch die fundamentalreligiöse Siedlerbewegung Neuwerk nach Steinau. Der Vater und der deutlich jüngere Franz Josef folgten ihm nach dem Tod der Mutter.

Weitere Geschwister lebten ebenfalls zeitweilig in dem hessischen Ort, neben der Schwester auch Hans Tripp, der sich dort als Ankerwicklermeister niederließ, und der Seifensieder Eberhard Tripp.

Ein anderer Bruder, Alois Tripp, wurde bereits 1928 als Lustmörder in Essen langjährig inhaftiert, war aber ebenso künstlerisch tätig.

Bereits 1933, Franz Josef Tripp war zu diesem Zeitpunkt 17 Jahre alt, wurde der älteste Bruder Wilhelm Tripp in Steinau aus politischen Gründen, angeblich war er Führer einer KPD-Ortsgruppe

³⁰ Der einseitige handschriftliche Brief an Baumann wurde am 14. September 1971 verfasst und wird im Baumann-Nachlass in der IJB in München aufbewahrt. Tripp bezieht sich darin auf ein wohl nicht verwirklichtes Buchprojekt mit Baumann, zu dem keine näheren inhaltlichen Angaben erfolgen. Der Brief ist bereits im Kalliope Verbund als bisher einzige Handschrift Tripps unter kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/de/query?q=ead.creator.gnd%3D%3D%22107042517%22, Stand: 16.01.2017, katalogisiert, während Baumanns Nachlass insgesamt noch nicht vollständig erschlossen ist.

³¹ Der handschriftliche Brief an Guggenmos stammt vom 30. September 1970 und entstand während eines Krankenhausaufenthaltes – Tripp hatte eine Thrombose erlitten – als Erwiderung auf einen Kartengruß des Bödeckerkreises an Tripp. Dem genannten Bödeckerkreis, einem Verband zur Literaturvermittlung, gehörte neben Tripp und Guggenmos unter anderem auch Otfried Preußler an. Bei dem Brief an Guggenmos handelt es sich um ein kurzes persönliches Einladungsschreiben, das eine ebenfalls händische Anfahrtsskizze zu Tripps Haus enthält. Der Brief stammt aus dem Nachlass von Guggenmos und wurde der Verfasserin von Mirjam Burkard zugänglich gemacht, die derzeit – gemeinsam mit Guggenmos’ Töchtern – diesen Nachlass erschließt.

³² Der eine Seite umfassende Brief an Ruoff, deren vier Bände um die Figur der *Töpfchenhexe* (Ruoff 1972/1975/1976/1977) von Tripp ausgestattet wurden, ist auf den 7. März 1972 datiert. Der im Privatbesitz der Autorin Ruoff befindliche Brief wurde mit der Maschine geschrieben und handschriftlich unterzeichnet. Er wurde der Verfasserin durch eine Korrespondenz mit der Autorin zugestellt.

³³ Weitere Selbstäußerungen konnten trotz Recherchen in Tripps familiärem Umfeld und Kontaktaufnahme zu verschiedenen Autoren, mit denen er zusammenarbeitete, im Rahmen dieser Studie nicht aufgefunden werden. Aufgrund der großen Zeitspanne, die zwischen Tripps Schaffenszeit und dem Entstehungszeitpunkt dieser Studie liegt, sind die meisten der Autoren mittlerweile hochbetagt bzw. zu einem großen Teil bereits verstorben. Wenn überhaupt ergaben sich aus den Korrespondenzen mit Autoren noch einzelne subjektive Erinnerungen. Eine Schwierigkeit bei der Suche nach Dokumenten zu Tripp ist auch die mangelnde Archivierung bzw. fehlende Erschließung kinderliterarischer Nachlässe. Die eingeschränkte Quellenlage bedeutet, dass hier nur ein fragmentarischer Eindruck von Tripps Biografie und Werdegang gegeben werden kann. Für die weitere Forschung wäre es wünschenswert, bspw. im Zuge der zunehmenden Erschließung von Nachlässen noch mehr biografische Quellen aufzufinden. Besonders interessant wären Einblicke in die Zusammenarbeit Tripps mit Michael Ende und Otfried Preußler als Autoren der Klassiker, durch die auch Tripps Zeichnungen berühmt wurden.

³⁴ Die Angaben zu Eltern, Geschwistern und späterem Wohnort stammen aus dem Gespräch mit Tripps Neffen Helmut Tripp in Steinau a. d. Straße am 18.08.2009.

pe, von der Gestapo verhaftet und bis 1934 in die Konzentrationslager Breitenau und Sonnenburg verbracht (vgl. Krause-Vilmar ²2000, S. 278).

Anton, genannt Toni, Tripp (1911–1991), der zweitjüngste Bruder, begann als junger Mann ein Studium an der Folkwang-Schule in Essen und trat nach dem Krieg als sozialistischer Arbeiterfotograf sowie als Publizist und später als Poet an die Öffentlichkeit (vgl. z. B. seinen Bildband *Parkgesang* [1979]). Neben der bildenden Kunst spielte auch die Musik eine wichtige Rolle in der Familie Tripp.

Franz Josef Tripp wuchs also in einem künstlerisch anregenden und politisch kontroversen familiären Umfeld auf. Er selbst geht in der Beschreibung seines Werdeganges allerdings nicht auf die Herkunftsfamilie ein. Stattdessen bezeichnet er seine Biografie als den „Lebenslauf des Jahrgangs 1915 schlechthin“ (Tripp in Scherf 1957) und stellt sich damit in einen Generationszusammenhang, wenn er über seine Kindheit und Jugend schreibt:

Im ersten Weltkrieg geboren, Nachkriegszeit, Besatzung, Inflation, Notverordnungen, Wirtschaftskrisen, rot-braune Straßenkämpfe, und als einziges leuchtendes Erinnerungsstück: die Jugendbewegung. Nicht jene, die Hermann-Löns-Lieder sang und den Zarathustra im Tornister mit sich führte. Auch nicht jene, die samstags abends unter dem Schlageterdenkmal in der Golzheimer Heide Exerzierübungen veranstaltete. Dann kam das Dritte Reich mit HJ, Arbeitsdienst, Wehrpflicht und dem Zweiten Weltkrieg. (Ebd.)

Tripp beschreibt hier die äußeren Faktoren, die geschichtlichen Wegmarken der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sein Heranwachsen bestimmten. Nur die Jugendbewegung stellt er als einen frei gewählten und positiv erlebten Bestandteil seiner Jugendzeit dar.³⁵ Zumindest äußerlich scheint er im Gegensatz etwa zu seinem ältesten Bruder Wilhelm nicht aus den von den Nationalsozialisten vorgeschriebenen Bahnen ausgebrochen zu sein. Da keine weiteren Quellen zu seiner Jugend vorliegen, bleibt diesbezüglich jedoch vieles ungeklärt.

Bereits als junger Mann begann Franz Josef Tripp seine künstlerische Tätigkeit, die sich nach eigenen Aussagen zunächst in journalistischen wie in schriftstellerischen Texten entfaltete (vgl. ebd.). Neben nicht mehr erhaltenen bzw. bislang nicht aufgefundenen Texten für Zeitschriften und Zeitungen zählt dazu das 1938 in einer Heftchenreihe erschienene Erzählbändchen *Zwischen Meer und Moor. Kleines Meer- und Moorfahrtenbuch* (vgl. dazu Kapitel II.2.1). Dieses entstand, ebenso wie weitere „sogenannte[r] Jungengeschichten“ (ebd.) im Kontext der bündischen Jugend, zu der sich die Jugendbewegung der Weimarer Republik in ihrer späten Phase formierte.³⁶ Zusätzlich zu den ersten schriftstellerischen Versuchen begann Tripp aber auch eine Ausbildung im grafischen Bereich. So verweisen aktuelle Quellen darauf, dass er noch vor Wehrpflicht und

³⁵ Zu welcher genauen Gruppierung innerhalb der heterogenen Strömungen der Bewegung er gehörte, wird nicht eindeutig benannt. Sowohl das Singen von Hermann-Löns-Liedern als auch die Nietzsche-Lektüre sprechen nicht ausschließlich für eine jugendbewegte Richtung. Bei Ulbricht (2006, S. 86) wird deutlich, dass die von Tripp gewählte Begrifflichkeit des „Zarathustra im Tornister“ in Äußerungen über die Jugendbewegung gängig war. Der tatsächliche Einfluss Nietzsches auf diese Kreise sei allerdings schwer nachzuweisen. Die Aussagen bezüglich der Schlageterverehrung und der militaristischen Anklänge weisen darauf hin, dass Tripp nicht zu einer militärisch-nationalistischen Gruppe bzw. der frühen nationalsozialistischen Jugendbewegung gehörte. Hopster (2012, S. 656ff) zeigt auf, wie Albert Leo Schlageter im Nationalsozialismus zum frühen Märtyrer stilisiert wurde

³⁶ Die Publikationen der bündischen Jugend trugen häufig den Begriff des Jungen bzw. der Jungengeschichte in ihren Titeln (vgl. Hopster 2005, Sp. 24–27).

Kriegsdienst für kurze Zeit und ohne Abschluss die Essener Folkwang-Schule für Malerei und Grafik besuchte (vgl. Zinner 2015). Tripp selbst benennt diese Station seines Werdeganges in autobiografischen Äußerungen nicht.

Die Wehrpflicht absolvierte Tripp dann in Sonthofen im Allgäu, wo er zum Gebirgsjäger ausgebildet wurde. Dort lernte er auch seine spätere Frau Josefa, genannt Sef, geb. Mathes (1921–2001) kennen. Im Zweiten Weltkrieg wurde er – wohl in unmittelbarem Anschluss an die militärische Ausbildung – als Soldat an verschiedenen Fronten eingesetzt, unter anderem in Frankreich und im Kaukasus. Während dieser Zeit betätigte er sich weiterhin künstlerisch: Für die Soldatenzeitung des Gaues Schwaben *Front und Heimat*³⁷ schuf er zwischen 1941 und 1945 als Karikaturist und Kriegsberichterstatter ca. 30 Texte und weit über hundert Zeichnungen unterschiedlicher Ausprägung (vgl. dazu Kapitel II.2.2).

Somit trat er in dieser Zeit nicht mehr ausschließlich als Textautor auf, sondern begann ergänzend mit dem illustrierenden Zeichnen, das später den Schwerpunkt seiner Arbeit bilden sollte. Er selbst stellt den Beginn seiner zeichnerischen Laufbahn wie folgt dar:

„Kurz vor Kriegsausbruch schrieb mir einer der Verleger, für die ich arbeitete, daß³⁸ sein Grafiker eingezogen sei, ob ich einen Zeichner wüsste, der meine Arbeiten illustrieren könnte. Dieser Tag war einer der wichtigsten in meinem Leben: ich kaufte mir für fünf Pfennig eine Zeichenfeder und für dreißig Pfennig ein Fläschchen schwarzer Tusche. Es waren kleine, anspruchslose Kritz-Kratz-Zeichnungen, aber der Verleger ließ sie klischieren und schrieb mir: „Wir haben schon viel schlechtere Zeichnungen gedruckt, machen Sie ruhig so weiter...“. (Tripp in Scherf 1957)³⁹

Tripp stilisiert hier seine Anfänge als Zeichner zum wesentlichen Ereignis, das sich eher zufällig ergab. Ferner gibt er an, der Aufmunterung seines Verlegers folgend weitergezeichnet zu haben. Außerdem entwickelte sich, wenn man seiner Darstellung folgt, daraus der Wunsch „wenigstens für ein oder zwei Semester nach München auf die Akademie zu gehen“ (ebd.), also eine fundierte künstlerische Ausbildung zu erhalten. Dies stieß aber bei seinen militärischen Vorgesetzten auf Unverständnis und kam somit nicht zustande. „Aber dafür zeichnete ich fleißig. Später, im Kaukasus, machte man sogar einen sogenannten Kriegsberichterstatter aus mir. Zwischendurch veröffentlichte ich meine ersten Karikaturen aus dem Soldatenleben. So ging das dann bis zum Schluß [des Krieges, M. S.] weiter.“ (Ebd.) Mit diesen Äußerungen, die sich auf die Arbeit für die Soldatenzeitung beziehen, also dem Hinweis auf die untersagte akademische Ausbildung und die eigenständige Weiterentwicklung des Zeichnens, beginnt Tripp eine Selbststilisierung zum Autodidakten, die von den bislang vorliegenden biografischen Quellen übernommen wird.

³⁷ Der Titel der Zeitung, den weder Tripp noch seine bisherigen Biografen erwähnen, konnte über Tripps Neffen ausfindig gemacht werden (Gespräch mit Helmut Tripp in Steinau a. d. Straße am 18.08.2009).

³⁸ In den Zitaten aus Werken, die vor der Rechtschreibreform entstanden, wird aufgrund der Zeichentreue die alte Rechtschreibung beibehalten, ohne dass dies jeweils gesondert markiert wird.

³⁹ Im Rahmen dieser Studie konnte nicht herausgefunden, um welche Publikation oder welchen Verleger es in dieser Äußerung konkret geht. Interessant ist vor dem Hintergrund der späteren Arbeit als Illustrator in der zitierten Textstelle die Erwähnung des gewählten Zeichenmaterials, „Zeichenfeder“ und „schwarze[] Tusche“, dem Tripp sein Leben lang treu bleiben sollte. Er ging bzgl. seines Arbeitsmaterials nie Experimente ein. Neben Tusche verwendete er später lediglich noch Deckfarben für Buchumschläge, Bilderbücher und werbegrafische Arbeiten, setzte bisweilen typografische Schmuck- und Zierleisten ein und griff ab etwa Mitte der 60er-Jahre auf Deckweiß zurück, vor allem um über Weißhöhungen seinen Zeichnungen mehr Räumlichkeit zu verleihen.

Noch im Zweiten Weltkrieg änderte sich Tripps familiäre Situation: 1944 fand während eines Heimaturlaubes die Hochzeit mit Josefa Mathes statt. 1945, wenige Tage nach Kriegsende, wurde der einzige Sohn Jan Peter geboren. Nach kurzer Kriegsgefangenschaft sowie einer Zeit, in der er im Krämerladen der Schwiegereltern in dem kleinen Gebirgsdorf Tiefenbach bei Oberstdorf im Allgäu⁴⁰ aushalf (vgl. Le Maire 2009), ging Tripp, der bis dahin kriegsbedingt keine Ausbildung abgeschlossen hatte, zu dem Innsbrucker Maler und Grafiker Heinrich C. Berann (1915–1999) in die Lehre. Berann wurde vor allem für seine Bergpanoramen berühmt.⁴¹ Von 1949 an arbeitete Tripp als freier Grafiker für Privatpersonen, „verschiedene Industriezweige, für den Fremdenverkehr und für einige Verlage“ (Tripp in Scherf 1957). Er fertigte unter anderem Karten für familiäre Anlässe, Werbebroschüren und Plakate an und lebte mit seiner Familie in relativer Abgeschlossenheit in Tiefenbach. Tripp schätzte das zurückgezogene Leben in dem Dorf, weil er dort „in Ruhe den Problemen nachgehen“ (ebd.) konnte. Allerdings war er durch diesen Wohnort auch vom kulturellen Leben der Städte abgeschnitten und musste einigen Aufwand betreiben, um Kontakte zu überregionalen Arbeitgebern zu bekommen bzw. aufrechtzuerhalten.

Während in den 50er-Jahren zunächst Tripps werbegrafische Arbeit, vor allem im Bereich des Allgäuer Fremdenverkehrs, im Vordergrund stand, verschob sich der Schwerpunkt seiner Aufträge ab der zweiten Hälfte der 50er-Jahre auf Illustrationen für (Kinderbuch-)Verlage. Der Durchbruch als Kinderbuchillustrator erfolgte durch die Zusammenarbeit mit dem K. Thienemanns Verlag. Hieraus gingen mit *Feuerfreund* (Text Lillegg, 1957) und *Bei uns in Schilda* (Text Preußler, 1958) schon in den 50er-Jahren, also noch vor *Jim Knopf* und *Hotzenplotz*, zwei Bücher hervor, die in die Auswahlliste des Deutschen Jugendbuchpreises aufgenommen wurden und damit Anerkennung im kinderliterarischen System fanden.⁴² Daneben entstand 1956 auch ein eigenes Kinderbuch Tripps, das unter dem Titel *Marco und der Hai* bei blüchert erschien, aber wenig erfolgreich wurde (vgl. dazu die ausführliche Analyse in Kapitel IV.1). Tripp selbst wertet seine vielfältigen Aktivitäten zu diesem Zeitpunkt unterschiedlich. 1957 schreibt er, er habe den Ehrgeiz

einmal ein Kinderbuch zu machen, von dem alle großen Leute sagen werden, es sei das Verrückteste, was je gedruckt wurde. Die Sache mit den Kinderbüchern ist nämlich mein Tick. Um diesen Tick schön pflegen zu können, übe ich den ehrbaren Beruf des Gebrauchsgrafikers aus, der mit Hilfe einiger Industriezweige meiner dreiköpfigen Familie ein bescheidenes Dasein erlaubt. [...] Ganz besondere Freude bereitet es mir, für fortschrittliche Verlage etwas ausgefallene Kinderbücher auszustatten. (Tripp in Scherf 1957)

Tripp hebt in dieser Aussage die Tätigkeit als Kinderbuchautor und -illustrator als eigene Neigungen hervor. Die werbegrafische Arbeit erscheint demgegenüber als notwendiger Brotberuf. Mit der programmatischen Aussage, mit seinem Kinderbuch die „großen Leute“ beeindrucken zu

⁴⁰ Der Gemischtwaren- und Flaschenbierladen der Schwiegereltern befand sich in der Wasachstraße 10 in Tiefenbach, Tripp und seine Familie wohnten im selben Ort in der Lochbachstraße 10, früher Tiefenbach 34 ¼ (vgl. www.oberstdorf-lexikon.de/tripp-franz-josef.html, Stand: 07.03.2017).

⁴¹ Berann fertigte unter anderem für mehrere Olympische Winterspiele Bergpanoramen an (vgl. Berann/Graefe 1966).

⁴² In der entsprechenden Jurybegründung zu *Bei uns in Schilda* werden explizit auch die „prachtvollen“ Illustrationen von F. J. Tripp „mit viel Humor“ erwähnt (abrufbar unter: www.djlp.jugendliteratur.org/datenbanksuche/kinderbuch-2/artikel-bei_uns_in_schilda-1036.html, Stand: 10.03.2017).

wollen, hebt er auf die Mehrfachadressiertheit seiner Werke ab. Dass das Buch „das Verrückteste“ sein sollte, das je gedruckt wurde, weist ebenso auf eine Ausrichtung des eigenen Werkes an Ungewöhnlichem, Innovativem hin wie die genannte Freude an der Ausstattung „etwas ausgefallener“ Kinderbücher für „fortschrittliche Verlage“. Tripp erwähnt in der Beschreibung seines Werdeganges neben „sein[em] eigene[n] kleine[n] Buch“ (ebd.) *Marco und der Hai* ein weiteres Buchprojekt, das in der genannten Form nicht zustande kam.⁴³ Dies bedeutet, dass ihm zu diesem Zeitpunkt der Erfolg als Kinderbuchautor wohl noch möglich erschien. Eine vorwiegend illustratorische Laufbahn, die sich später ergab, war 1957 folglich noch nicht vorgezeichnet.

Dies änderte sich Anfang der 60er-Jahre, als es, wiederum in Zusammenarbeit mit dem K. Thienemanns Verlag, zu einem frühen Höhepunkt seiner Tätigkeit als Illustrator kam: 1960 und 1962 erschienen die *Jim Knopf*-Romane mit Text von Michael Ende, deren erster Band mit dem Deutschen Jugendbuchpreis⁴⁴ ausgezeichnet wurde. Auch die rasche Übertragung dieses Buches und seines Folgebandes in den Medienverbund, vor allem die Marionettentheaterfilme der Augsburger Puppenkiste, verbreitete Tripps grafische Darstellung der entsprechenden Figuren. Von diesem Zeitpunkt an war Tripp ein vielgefragter und mit seinen Werken bald international vertretener Illustrator, der mit wesentlichen Akteuren der zeitgenössischen KJL zusammenarbeitete. Ebenfalls in den 60er-Jahren entstanden mit *Der Räuber Hotzenplotz* (Text Preußler, 1962) sowie *Das kleine Gespenst* (Text Preußler, 1966), *Robbi, Tobbi und das Fliewatüüü* (Text Lornsen, 1967) und *Neues vom Räuber Hotzenplotz* (Text Preußler, 1969) weitere moderne Klassiker der Kinderliteratur. 1973 folgte *Hotzenplotz 3* (Text Preußler). Alle diese Werke sind noch heute mit Tripps Zeichnungen auf dem Markt.

In den 70er-Jahren setzte sich die gute illustratorische Auftragslage fort. Tripp arbeitete mittlerweile mit den wesentlichen Kinderbuchverlagen der Zeit zusammen und prägte durch die Vielzahl seiner illustratorischen Arbeiten den Kinderbuchmarkt, ohne dabei als Person in den Vordergrund zu treten. Viele Autoren wurden mit seinen Zeichnungen konfrontiert. Die zahlreichen illustratorischen Aufträge, die Tripp insbesondere in den 70er-Jahren erfüllte, bedeuteten aber auch eine hohe Arbeitsbelastung.⁴⁵ Der Druck, der damit verbunden war, klingt in seinem Brief an die Autorin Ruoff deutlich an:

[...] bei meinem ständigen Kampf mit den Terminen bleibt mir kaum noch Zeit für Privatbriefe, das ist idiotisch, wenn man bedenkt, dass ein freiberuflicher Grafiker die Möglichkeit hat, über seine Zeit zu verfügen, wie er es für richtig hält. Und es ist wirklich idiotisch, sich zum Sklaven seiner Termine machen zu lassen. Ich weiß das –

⁴³ Tripp schreibt hier, sein nächstes Buch „Bläckie, der Bratwurstbrater“ werde „voraussichtlich noch vor Weihnachten auch bei Blüchert“ (Tripp in Scherf 1957) erscheinen. Ein Buch unter diesem Titel kam aber weder 1957, noch in den Folgejahren heraus. Möglicherweise ging aus diesen Plänen das viele Jahre später erschienene Bilderbuch *Als Papas Wurstbude in die Luft* ging (Tripp 1973) hervor.

⁴⁴ Nach den beiden *Jim Knopf*-Bänden fanden bis 1976 noch sieben weitere Kinderbücher unter Tripps Beteiligung Erwähnung auf den Auswahllisten des Deutschen Jugendbuchpreises. Vgl. dazu auch das Biogramm im Anhang, Abschnitt 1, in dem die Auszeichnungen im Einzelnen aufgeführt werden.

⁴⁵ Ein Blick auf das buchbezogene Werkverzeichnis (vgl. Anhang, Abschnitt 4.3) zeigt, dass Tripp zur Entstehungszeit des Briefes in den frühen 70er-Jahren jährlich etwa zehn Bücher ausstattete, was ein enormes Arbeitspensum für einen Illustrator bedeutet.

und kann trotzdem nichts daran ändern. Man hängt in der Tretmühle und kommt einfach nicht mehr heraus. (Tripp an Ruoff 1972)

Die in den frühen 70er-Jahren entstandenen Briefe an die Autoren Baumann (1970), Guggenmos (1971) und Ruoff (1972) geben neben dieser Aussage zur Arbeitssituation Tripps Auskunft über weitere Aspekte der Arbeit als Illustrator. Zunächst zeigen sie, dass Tripp in persönlichem, zumindest postalischem Kontakt zu Autoren stand und nicht nur über die Verlage mit ihnen kommunizierte.⁴⁶ Ferner wird in seinem Brief an Guggenmos Tripps Mitgliedschaft in einem Friedrich-Bödecker-Kreis⁴⁷ angesprochen, zu dem neben Guggenmos auch Preußler gehörte. Tripp stand demnach in Verbindung mit Preußler und war mit anderen Akteuren des kinderliterarischen Umfeldes in institutionalisierter Form vernetzt. Außerdem tritt Tripp in diesen Briefen an verschiedene Autoren durchaus selbstbewusst auf, indem er z. B. selbst Kontakt zu dem von ihm geschätzten Guggenmos aufnimmt oder die jüngere Autorin Ruoff als eine Art wohlwollender Mentor berät. Dieses Auftreten steht in Gegensatz zu Äußerungen z. B. von Baumann (1978a und b), die Tripp als „unauffällige[n] Partner des Autors“ stilisieren und vor allem seine Bescheidenheit hervorheben. An die Autorin Ruoff, die ihm Manuskripte zur Prüfung geschickt hatte, richtet Tripp auch folgende Aussage, in der er eigene Kriterien für gute bzw. zur Illustration geeignete Texte formuliert:

Vielleicht sollte ich Ihnen bei der Gelegenheit auch mal sagen, dass Sie – wenn Sie Geschichten schreiben, die illustriert werden sollen – nie ganz den Illustrator beim Schreiben vergessen sollten. Der Illustrator liebt abwechslungsreiche Szenerie, am liebsten auf jeder Seite. Es muß durchaus nicht spektakulär zugehen dabei, aber der ganze Schreibkram muß den Zeichner animieren, und zwar so, dass es ihn [sic!] keine Ruhe läßt, die nächste Zeichnung anzufangen.⁴⁸ (Tripp 1972)

Tripp weist in dieser Aussage darauf hin, dass ihm eine abwechslungsreiche Handlung für seine Arbeit als Illustrator wichtig war. Außerdem klingt hier an, dass das Zeichnen, wenn er die entsprechenden Textvorlagen hatte, für ihn durchaus zum lustvollen Vorgang werden konnte. Er stand also zu diesem Zeitpunkt, wie man aus dem Brief an Ruoff ablesen kann, in einem Zwiespalt zwischen der Lust am Zeichnen und dem Druck, den die Vielzahl der angenommenen Aufträge bedeutete.

Tripps Werk als Illustrator ist insgesamt äußerst umfangreich: Er stattete mehr als 200 Bilder-, Kinder-, Jugend-, Sach- und Schulbücher mit Illustrationen oder Einbänden aus und gestaltete zuzüglich Produkte des Medienverbundes bzw. Merchandisings. Anfang der 70er-Jahre versuchte er sich daneben auch zwei weitere Male als Kinderbuchautor, allerdings wiederum mit mäßi-

⁴⁶ Weitere Hinweise auf persönliche Kontakte zu Autoren ergeben sich aus einem Brief der Autorin Irmela Brender an die Verfasserin (Brief vom 06.03.2011), die darin auf ein Arbeitstreffen mit Tripp in Stuttgart verweist, sowie Äußerungen von Michael Ende, Jan Peter Tripp, aber auch von Verlagsseite bezüglich einer freundschaftlichen Beziehung zwischen Tripp und Ende, die mit Besuchen Endes bei Tripp in Tiefenbach verbunden war (vgl. dazu Kapitel IV.2.1). Bei anderen Autoren, so Max Kruse (Brief an die Verfasserin, November 2010) und Hans-Georg Lenzen (Telefonat, November 2010) fanden Absprachen der Beteiligten wohl nur mit dem Verlag statt.

⁴⁷ In Friedrich-Bödecker-Kreisen engagieren und organisieren sich bis heute Pädagogen, Autoren, Bibliothekare und Buchhändler mit dem Ziel der Literaturvermittlung.

⁴⁸ Ein Ausschnitt aus diesem Zitat wurde für den Titel der vorliegenden Studie übernommen.

gem Erfolg: 1973 erschien das Bilderbuch *Als Papas Wurstbude in die Luft ging*, 1974 folgte das Kinderbuch *Borba und der Bär*.

Wenige Jahre darauf, am 18. Februar 1978, starb Tripp mit 62 Jahren nach dem Schneeschaukeln in seinem Haus in Tiefenbach. Auf dem dortigen Friedhof findet man auch sein Grab.

Zusammengefasst ergab der Überblick über Tripps Biografie und Werdegang, der sich auf spärliche Quellen stützen musste, zuerst, dass Tripp, 1915 geboren, in einem künstlerisch anregungsreichen und politisch kontroversen familiären Umfeld aufwuchs und in seiner Jugend neben der als positiv empfundenen Teilhabe an der Jugendbewegung vor allem durch die zeitgeschichtlichen Gegebenheiten des frühen 20. Jahrhunderts geprägt wurde. Als junger Mann versuchte er sich als Schriftsteller und Journalist, wozu als Gebirgsjäger im Zweiten Weltkrieg mit der Beteiligung an der Soldatenzeitung *Front und Heimat* die Arbeit als Zeichner hinzutrat. Tripp selbst stellt sich bezüglich seiner zeichnerischen Anfänge als Autodidakt dar, eine Deutung, die die bisherigen biografischen Texte übernehmen. Nach der Zeit der Familiengründung ließ er sich zum Gebrauchsgrafiker ausbilden und war werbegrafisch tätig, bevor die Arbeit als (Kinderbuch-)Illustrator immer mehr an Bedeutung gewann. Ab den 60er-Jahren war er, ausgehend von der Zusammenarbeit mit dem K. Thienemanns Verlag und den Illustrationen zu den erfolgreichen Büchern Endes und Preußlers, ein vielgefragter Illustrator. In den 70er-Jahren waren die Auftragslage und damit auch die Arbeitsbelastung weiterhin hoch. 1956, 1973 und 1974 veröffentlichte Tripp drei wenig erfolgreiche eigene Kinderbücher. Das illustratorische Werk, das bis zu seinem Tod im Jahr 1978 entstand, umfasst mehr als 200 Bücher.

2 Überblick über das Werk

Im vorangegangenen Kapitel zu Tripps Biografie und Werdegang konnte bereits gezeigt werden, dass er spätestens von seinem 23. Lebensjahr an, in dem sein erstes Buch *Zwischen Meer und Moor* (1938) erschien, bis zu seinem Tod im Jahr 1978 als Autor, Journalist, Werbegrafiker und Illustrator vielfältige Schaffensbereiche abdeckte und kontinuierlich mit Texten sowie Bildern im printmedialen Bereich an die Öffentlichkeit trat.

In diesem Kapitel wird nun versucht, einen Überblick über Tripps bislang weitgehend unerschlossenes und heterogenes Werk zu geben, das im Werkverzeichnis dieser Studie (vgl. Anhang, Abschnitt 4) erstmals ansatzweise erfasst wird. Zum einen werden zu diesem Zweck drei Werke bzw. Schaffensbereiche vorgestellt, die hier zum ersten Mal ausführlicher behandelt werden. Dies soll Anknüpfungsmöglichkeiten für die weitere Forschung eröffnen und Tripps kinderliterarisches Werk kontextualisieren. Zum anderen wird Tripps teilweise prominentes, zum Großteil mittlerweile aber nicht mehr auf dem Markt befindliches Werk als (Kinder-)Buchillustrator und -autor kurz dargestellt, das dann innerhalb der Analysen dreier einzelner Werke in Kapitel IV im Fokus steht.

Im ersten Abschnitt des Kapitels (2.1) wird *Zwischen Meer und Moor. Kleines Meer- und Moorfahrtenbuch* (Tripp 1938) betrachtet. Es handelt sich dabei um eine Sammlung von Jungengeschichten, die Tripp als 23-Jähriger in der *Skalden-Bücher-Reihe*, einer Heftchenreihe mit (zeit-)geschichtlicher Ausrichtung, veröffentlichte. *Zwischen Meer und Moor* wird zunächst auf den Inhalt sowie Besonderheiten der narrativen und sprachlichen Gestaltung hin untersucht. Anschließend erfolgt eine Einordnung in Werk und Biografie Tripps, in der auch Verknüpfungsmöglichkeiten zum kinderliterarischen Werk dargestellt werden. *Zwischen Meer und Moor* steht hier stellvertretend für Tripps frühe journalistisch-schriftstellerische Texte, von denen aufgrund bislang fehlender Angaben zu Publikationsorten, Daten und Titeln keine weiteren aufgefunden werden konnten.

Der zweite Abschnitt (2.2) behandelt Tripps Beiträge für die Soldatenzeitung *Front und Heimat. Soldatenzeitung des Gaues Schwaben*, die während seiner Zeit als Gebirgsjäger im Zweiten Weltkrieg zwischen 1941 und 1945 entstanden. Es wird ein erster Überblick über die zahlreichen und vielgestaltigen Texte, Karikaturen und Text-Bild-Kombinationen gegeben, die Tripp für die schwäbische Frontzeitung anfertigte. Dabei werden inhaltliche Schwerpunkte sowie Besonderheiten der narrativen, sprachlichen, typografischen und bildnerischen Gestaltung benannt und an einzelnen Beiträgen veranschaulicht. Abschließend erfolgt eine kurze Einordnung in Biografie und Gesamtwerk.

Tripps werbegrafische Arbeit, die mit seiner Ausbildung bei dem Grafiker Heinrich Berann Ende der 40er-Jahre begann und begleitend zu seiner Tätigkeit als Illustrator bis in die 70er-Jahre hinein ausgeführt wurde, wird in einem weiteren Abschnitt (2.3) dargestellt. Wiederum geht es um inhaltliche Schwerpunkte sowie Besonderheiten der typografischen und bildnerischen Gestal-

tung. Bei der Einordnung ins Gesamtwerk werden dann insbesondere stilistische und motivische Übereinstimmungen mit Tripps Kinderbuchillustrationen angesprochen.

Im vierten Abschnitt (2.4) werden Tripps Illustrationen und eigene Kinderbücher überblicksartig behandelt. Die buchbezogene Arbeit, die den Schwerpunkt von Tripps Werk ausmacht, wird nach den unterschiedlichen Adressatengruppen, Verlagen und Genres, die Tripp abdeckt, dargestellt. Hierbei werden Schwerpunkte herausgearbeitet, die sich – auch chronologisch gesehen – abzeichnen.

In der Zusammenfassung (2.5) werden neben einer Kurzfassung von Biografie und Werdegang Kontinuitäten und Entwicklungen benannt, die sich aus dem Werküberblick ergeben und die einen Ausblick auf die exemplarisch ausgewählten kinderliterarischen Werke erlauben, die im Fokus dieser Studie stehen.

2.1 Jungengeschichten in einer Heftchenreihe: *Zwischen Meer und Moor* (1938)

Zwischen Meer und Moor ist das erste Buch, das Tripp als 23-jähriger Schriftsteller veröffentlichte. Es erschien in der *Skalden-Bücher*-Reihe, einer Heftchenreihe des Leipziger Verlages Schmidt und Spring aus den 30er-Jahren, und enthält Erzählungen über die Reisen einer Gruppe junger Männer. Im Folgenden wird zunächst überblicksartig auf Besonderheiten des Inhaltes sowie der narrativen und sprachlichen Gestaltung von Tripps Erstlingswerk eingegangen. Anschließend erfolgt eine Einordnung in Tripps Werk und Biografie.

Zwischen Meer und Moor, das als *Kleines Meer- und Moorfahrtenbuch*⁴⁹ untertitelt ist, besteht aus zehn Kapiteln, die unverbunden nebeneinander stehen. Es lässt sich daher nur schwer erkennen, ob die darin geschilderten Erlebnisse auf einer zusammenhängenden Fahrt zu verorten sind oder verschiedene Fahrten behandelt werden. Die Protagonisten, unter ihnen der Ich-Erzähler, sind eine Gruppe männlicher Jugendlichen. Diese begeben sich in unterschiedlichen Konstellationen gemeinsam „auf Fahrt“. Thematisch steht überwiegend die Bewältigung einer Schwierigkeit im Mittelpunkt der Erzählungen. Flankiert werden diese Abenteuerschilderungen von Beschreibungen der Natur oder der Menschen, denen die Jungen begegnen. Handlung und Rahmenbedingungen werden durch den Ich-Erzähler explizit oder implizit bewertet. Die beschriebenen Fahrten finden im Norden des Deutschen Reiches statt, erwähnt werden aber auch Aufenthalte in Dänemark und Schweden.⁵⁰ Unterwegs übernachten die Jungen in Zelten, bauen sich eine Hütte, fahren mit Seemännern, Fischern und Soldaten auf Booten und Fischkuttern, begegnen der einheimischen Bevölkerung und machen Naturbeobachtungen im Moor und in Wäldern.

Inhaltlich steht in den Erzählungen das Erwachsenwerden der Jugendlichen im Proberaum der Fahrten im Vordergrund. Sie bewegen sich frei von der Kontrolle ihrer Eltern und fern der Zivilisation. Kern der Handlung ist somit die Initiation junger Männer, die sich im Spannungsfeld der Gemeinschaft Gleichaltriger, der Bewährung in der Natur und der Konfrontation mit Fremden bewegt. Diese drei Schwerpunkte werden im Folgenden behandelt.

Die beschriebene Gemeinschaft Gleichaltriger ist ein freiwilliger, zeitlich begrenzter Zusammenschluss Gleichgesinnter. Die Jungen erproben während ihrer gemeinsamen Unternehmungen Männerrollen, denen sie in ihrem Alltag sonst nicht begegnen. Sie werden dabei als ambivalent dargestellt: einerseits empfindsam und zart, andererseits hart und arbeitswillig. Äußerlich grenzen sie sich durch ein wildes und ungepflegtes Äußeres von der Zivilisation ab, sind aber ansonsten noch wenig männlich. Sie setzen sich einem entbehrungsreichen Leben aus und stellen sich schweren körperlichen Arbeiten, die sie nicht gewohnt sind. Phasen des Müßigganges, die auch geschildert werden, benötigen immer eine Rechtfertigung. Dies offenbart eine Orientierung an zu bewältigenden Komplikationen und Aufgaben.

⁴⁹ Der Begriff der Fahrt wurde im Zusammenhang der Jugendbewegung als Bezeichnung für eine Wanderung durch die Natur in der Gruppe verwendet.

⁵⁰ Konkrete Erwähnung finden die Stationen Teufelsmoor, Kiel, Insel Fehmarn, das dänische Helsingör sowie ein mehrtägiger Aufenthalt in Schweden.

Mit ihrem Willen zur Bewährung entsprechen die Jungen aus Tripps Erstlingswerk zunächst einmal den Vorstellungen von Männlichkeit, die zur Entstehungszeit des Buches propagiert wurden. Es finden sich aber auch Brüche in diesem Bild, wenn Momente der Schwäche dargestellt werden. Wiederholt scheitern die Jungen vor eigenen Ansprüchen: Es wird zunächst gezeigt, wie sehr sie von ihrer Leistung, z. B. beim Bau einer Hütte, überzeugt sind. Sie hören nicht auf den Rat erfahrener Erwachsener (vgl. ZMuM⁵¹, S. 10) und äußern sich großspurig (vgl. ebd., S. 45). Diese Haltung wird ihnen zum Verhängnis, wenn etwa ihre selbstgebaute Hütte vom Sturm zerstört wird. Dadurch wird den jugendlichen Lesern vermittelt, dass es sinnvoll ist, die Erfahrung Erwachsener zu achten. Insgesamt wird der Selbstdarstellung der Jugendlichen als starke Männer stets die ironische Brechung durch die humorige Erzählweise und den weiteren Handlungsverlauf entgegengesetzt (vgl. ebd., S. 20–23; S. 28–33). Das Verhältnis der Jungen innerhalb der Fahrtengruppe ist von einem starken Zusammenhalt und zugleich von einem neckend-rauen Umgangston geprägt (vgl. z. B. ebd., S. 20f). Körperliche Gewalt findet keine Erwähnung. Ebenso ist keine hierarchische Struktur auszumachen. Beschlüsse werden gemeinsam gefasst, eine Führungsfigur wird nicht benannt, Widerspruch ist erlaubt. Unterordnung unter die Anweisungen Erwachsener, denen sich die Jungen als Arbeitskräfte zur Verfügung stellen, wird allerdings als ebenso selbstverständlich dargestellt wie die Tatsache, dass ältere Jugendliche jüngeren Gruppenmitgliedern in existenziellen Situationen klare Anweisungen geben und diese befolgt werden. Neben der vorherrschenden Darstellung gemeinsamer Erlebnisse werden in *Zwischen Meer und Moor* auch Situationen geschildert, in denen der Ich-Erzähler auf sich allein gestellt ist. Dabei wird auf dessen inneren Zustand eingegangen. Dadurch wird die gruppenbezogene Perspektive um Momente der Innerlichkeit ergänzt. Die Figur des Erzählers rückt hier mit ihren Stärken und Schwächen in den Vordergrund.

Insgesamt werden die jugendlichen Protagonisten in *Zwischen Meer und Moor* nicht auf eine traditionelle Männerrolle festgelegt, sondern stehen für ein facettenreiches Bild männlicher Jugendlichkeit, das sich aus der Auseinandersetzung mit den Gleichaltrigen, der Natur und den ihnen begegnenden erwachsenen Männern speist.

Die Bewährung in der Natur ist der zweite inhaltliche Schwerpunkt der Initiationsgeschichten aus *Zwischen Meer und Moor*. Natur nimmt im Sinne von stimmungsvollen Landschaftsbeschreibungen, vor allem aber von Schilderungen abenteuerlicher Konfrontationen mit Naturgewalten großen Raum in den Erzählungen ein. Der Blick auf Natur ist dabei der eines Städters, der sich ihr während der Fahrt bewusst und unmittelbar aussetzt. Naturbeschreibungen stehen zumeist zu Beginn der einzelnen Kapitel und geben den Grundton der Handlung vor. Dabei werden landschaftliche und wetterbezogene Gegebenheiten mit der Stimmung des Ich-Erzählers, z. B. dem Gefühl der Einsamkeit, in Verbindung gebracht (vgl. z. B. ebd., S. 15). Wetter als Teil der Natur ist häufig Ursache von Widrigkeiten auf Fahrt: Kälte erschwert frühes Aufstehen und Arbeiten auf einem Fischkutter, auf dem die Jungen mitreisen dürfen, heftiger Seegang führt zu Seekrank-

⁵¹ Diese Sigle wird im Folgenden zur Zitation von *Zwischen Meer und Moor* (Tripp 1938) verwendet.

heit. Daneben stellen Naturphänomene existenzielle Bedrohungen dar: Während einer Moorwanderung bricht die Nacht herein, die Jungengruppe erlebt auch verschiedene Stürme.

Zur Naturbeschreibung verwendet Tripp Vergleiche und assoziative Ketten, die sprachlichen Einfallsreichtum offenbaren, wie etwa die folgende Beschreibung eines Unwetters zeigt:

Am Himmel zieht es herauf: groß, dunkel, dazwischen milchige Türme, rostige Mottenlöcher, schwefelfarbige, gelbe graue wuchtige Wolken, saurierhaft, sich schlagend, brummelnd. [...] Wie sieben rasende Expresszüge saust es über uns hinweg. (Ebd., S. 11f)

Insgesondere die Stürme, die sich als Thema durch das gesamte Buch ziehen, werden immer wieder mit einem Kampfgeschehen verglichen. Dabei wird der Sturm als Gegner stilisiert, demgegenüber sich die Jungen zu bewähren haben (vgl. ebd., S. 14; S. 42ff). Vor dem Hintergrund der Entstehungszeit des Buches in der Zwischenkriegszeit bzw. kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, ist der militärisch-kämpferische Ton dieser Schilderungen auffällig.

Häufig sind auch Bezüge zu Geisterhaftem und Geheimnisvollem (vgl. ebd., S. 13; S. 42f) und die Verwendung einer pathetischen Sprache, die die Bedrohung als mythische, endzeitliche Erfahrung wahrnehmbar macht. Die Konfrontation mit Naturgewalten endet für die Jungen unterschiedlich. Sie können sich stets retten, erleiden dabei aber materielle Verluste und müssen schließlich die Übermacht der Natur und das damit verbundene eigene Scheitern hinnehmen.

Weitere Perspektiven auf Natur eröffnet Tripp, wenn er im Kapitel *Auf Elchlauer* (vgl. ebd., S. 15–19) die ehrfurchtsvolle Beobachtung dieser Tiere schildert, die zum Entstehungszeitpunkt des Buches im Deutschen Reich neu angesiedelt wurden, oder im Kapitel *Kleines Ereignis zwischen Nacht und Morgen* (vgl. ebd., S. 28–33) das Mitleid und die Bewahrung einer sturmgeplagten kleinen Birke in den Mittelpunkt stellt. Die Erzählung wird an diesen Stellen pathetisch bis verklärend, indem es etwa angesichts der Elche heißt:

Eine große Würde liegt in ihren Bewegungen und ein kleiner Nimbus von Tod und Trauer, der oft die Überbleibsel einer alten Familie umweht. [...] sie stehen da, voller Gleichgültigkeit, Ruhe und Herrlichkeit, nur mit der einen Bestimmung, schön zu sein, Denk-Mal zu sein! Urlandschaft! (Ebd., S. 19)

Der Elch wird hier nicht als Jagdobjekt gesehen, sondern zum urtümlichen, nahezu mystischen Wesen stilisiert. Damit steht der Text in Übereinstimmung mit dem zeitgenössischen Diskurs um die Erhaltung bzw. Wiederherstellung einer sogenannten deutschen „Urlandschaft“.⁵² Ein zusätzlicher Aspekt des Naturerlebnisses wird in der Erzählung *Seltsame Begegnung* (vgl. ebd., S. 33–38) angedeutet, worin sich der Ich-Erzähler mit Flora und Fauna des Moores als Forschungsobjekt befasst. Die Faszination „für seltsames Getier, halb ausgestorbene Wild- und Vogelarten“ (ebd., S. 34) kann allerdings angesichts eintretender Dunkelheit im Moor und zunehmenden Hungers nicht lange aufrechterhalten werden.

Wie die bereits dargestellten Männlichkeitsvorstellungen ist in *Zwischen Meer und Moor* auch das Bild, das von der Natur entworfen wird, vielgestaltig. Die Jungengruppe liefert sich ihr aus, muss sich darin bewähren, erlebt sie aber auch als Stimmungslieferant, kleineres Hindernis, Gegenstand der Ehrfurcht und des Mitleids sowie als Forschungsobjekt.

⁵² Begriffe wie der des Denkmals spielten in dieser Hinwendung zum Naturschutz unter völkisch-nationalistischer Prägung eine Rolle (vgl. Fischer 2003).

Die Konfrontation der Jungen mit Fremden ist der dritte thematische Schwerpunkt von *Zwischen Meer und Moor*. Die sämtlich männlichen Figuren, denen sie begegnen, stammen aus dem einfachen Volk und zeichnen sich zum Großteil durch eine gewisse „Urwüchsigkeit“ und Naturverbundenheit aus. Es handelt sich dabei um Seemänner, Fischer und Marinesoldaten, Torfleute, einen Gastwirt und „seltsame Gestalten“ im Moor. Die Jungen gehen sehr offen auf die Einheimischen zu. Die Fischer und Seemänner ermöglichen ihnen das Zurücklegen von Strecken auf dem Meer, indem sie sie in ihren Booten aufnehmen. Sie lassen die Jugendlichen nach einer Phase der Eingewöhnung an ihrem Leben teilhaben. Diese Männer werden als grob und wortkarg, aber zumeist herzlich gezeichnet. Ein Mittel, ihre Bodenständigkeit und Ortsverbundenheit zu zeigen, ist die Wiedergabe der wörtlichen Rede in niederdeutscher Mundart (vgl. etwa ebd., S. 36ff). Als positiv werden deren Naturverbundenheit, ihr Leben im Einklang mit der Landschaft und ihre Ehrfahrenheit gekennzeichnet, die sie für die Jugendlichen zu Autoritäten werden lassen (vgl. ebd., S. 9f; S. 23ff). Die Fahrtengruppe arbeitet als Gegenleistung für die Fischer und imitiert dabei das Verhalten der Männer bzw. integriert sich in deren Alltag. In der Darstellung der Bekanntschaft mit der Besatzung deutscher Kriegsschiffe werden das Deutsche und das Militärische positiv konnotiert (vgl. ebd., S. 26–28). Die Kommunikation mit den Soldaten ist von Anfang an freundlich und unkomplizierter als die Kontaktaufnahme mit den Fischern. Auch hier erfolgt eine Integration der fahrenden Jungen in den Männeralltag.

Zu den Erzählungen aus dem Moor (vgl. ebd. die Kapitel *Seltsame Begegnung*, S. 33–38; *Abendliche Begebenheit*, S. 40–44) gehört die Schilderung der Begegnung mit zwielichtigen Gestalten, in denen sich Momente des Geheimnisvollen und Schaurigen bündeln. Damit wird zur geisterhaften Atmosphäre dieser Kapitel beigetragen.

In der narrativen und sprachlichen Gestaltung von *Zwischen Meer und Moor* sind drei Merkmale hervorstechend: auf narrativer Ebene Metafiktionalität⁵³ sowie intertextuelle und intermediale Bezüge, auf sprachlicher Ebene die Mischung von Sprachstilen.

Metafiktionalität wird bereits im ersten Satz des ersten Kapitels hergestellt:

Allerdings ist das eine komische Geschichte, zugegeben, und eigentlich bin ich auch gar nicht dafür, sie dir auseinanderzusetzen, denn du wirst denken, ich binde dir einen Bären auf, und meine schöne Geschichte [...] wäre erstunken und erlogen. Doch sofern du anderer Meinung sein solltest... (Ebd., S. 3)

Hier wird über die Zuverlässigkeit des Erzählers reflektiert und – wie häufig in dem Bändchen – von der Leseranrede Gebrauch gemacht. Dadurch wird ein Bezug zwischen dem jugendlichen Ich-Erzähler und dem jungen Zielpublikum hergestellt und die Illusion der Fiktion aufgebrochen. Indem die Anreden häufig die Form von flapsig formulierten Beschuldigungen oder Belehrungen annehmen, wird der Leser als unerfahren abgewertet. Die Äußerungen entsprechen solchen, die der Erzähler immer wieder an seine jugendlichen Begleiter richtet. Er wertet sich dadurch auf, indem er andere als in Fahrtenfragen unbedarft darstellt. So wird der Anspruch des Textes verstärkt, den Leser zur Fahrt zu motivieren. Dieser Aspekt, verbunden mit einem Versuch der Re-

⁵³ Unter Metafiktion wird hier im Anschluss an Lahn/Meister ³2016, S. 188, eine „Thematisierung des Fiktionscharakters der gesamten Erzählung“ verstanden.

zeptionskontrolle, wird im folgenden Absatz deutlich, in dem es um eine abendliche Moorwanderung des Ich-Erzählers mit seinem Freund Fietje geht:

Wie, du glaubst das nicht? Du willst das nicht glauben, weil du soweit [sic!] weg von jenem gurgelnden Moor bist, daß dich nur ein müdes Lächeln überkommt, wenn ich davon rede. Trotzdem solltest du es mir ruhig glauben und nicht weiterblättern. Vielleicht trifft es sich, daß du doch dann und wann einmal hier herauf kommst. Und dann wäre es schade, wenn du so gar nichts vom Teufelsmoor wüßtest. (ZMuM, S. 41)

Ein verstecktes metafiktionales Element ist weiterhin die Herstellung von auktorialer Selbstreferenz. Diese entsteht über den namentlichen Bezug des Ich-Erzählers zum Autor. In einer Passage stellt sich der Erzähler dem Leser vor: „Laß mich noch vorerst mit ein paar Worten auf meine Person zu reden kommen. Falls du inzwischen meinen Namen vergessen haben solltest, so bin ich der Jupp.“ (Ebd., S. 33) Da Jupp auch der Spitzname des Autors war, wird hier ein Selbstbezug hergestellt. Somit betreibt Tripp ein Spiel mit der eigenen Autorenrolle. Diese Strategie lässt sich in seinem Werk noch häufiger finden und verlagert sich später vorwiegend in den Paratext.

Die intertextuellen und intermedialen Bezüge in *Zwischen Meer und Moor* betreffen teils konkrete Werke oder Künstler, teils mediale Bezugssysteme wie Musik oder Fotografie. So wird auf ein Werk Wilhelm Buschs (*Balduin Bährlamm, der verhinderte Dichter* [EA 1883]) verwiesen (vgl. ZMuM, S. 23) und bei einer Figurenbeschreibung Bezug auf den Bildhauer Tilman Riemenschneider genommen (vgl. ebd., S. 9f). Intermediale Bezüge stellt Tripp auch zur Musik her, indem er Naturerlebnisse unter Zuhilfenahme von Metaphern und Vergleichen aus dem Bereich des Akustischen schildert (vgl. ebd., S. 12). Auffällig ist der differenzierte Wortschatz, den der Verfasser für musikalische Phänomene besitzt.

Diese intertextuellen und intermedialen Bezugnahmen innerhalb von Tripps frühem Text wirken als konsequente Vorstufe zur intermedialen Ausrichtung seines späteren Werkes. Sie geben zugleich Auskunft über mögliche Einflüsse, die ihn erreichten, und entwerfen das Bild eines für seine Zeit medial vielseitig interessierten und gebildeten jungen Mannes. Dass die spätere Entwicklung den Autor vor allem in Richtung des Bildes führen sollte, war zu dieser Zeit noch unklar. Die Bezüge zur bildenden Kunst sind hier noch schwächer ausgeprägt als diejenigen zur Musik, die keine entscheidende Rolle in Tripps Werk spielen wird. Insgesamt scheint in seiner Werkbiografie aber zunächst die schriftstellerische Ambition im Vordergrund gestanden zu haben.

Ein weiteres auffälliges Prinzip der Erzählungen in *Zwischen Meer und Moor* ist die Mischung von Sprachstilen. Jugendsprachliche und dialektale Passagen vereinen sich mit konventionellen schriftsprachlich orientierten und dichterischen. Durch die direkte Aufeinanderfolge der Stile entstehen innerhalb einzelner Textstellen sprachlich-inhaltliche Brüche. Es kommt zu sprachspielrischen und komischen Momenten. In unten stehendem Beispiel folgt einer poetischen Landschaftsbeschreibung ein Abschnitt, der von umgangssprachlichen Ausdrücken und dialogisch angelegter Sprache gekennzeichnet ist:

Das Moor schläft schon und träumt ein bißchen und murmelt dunkle Sachen halblaut in den Abend. Man meint fast, daß ein aufgeschrecktes Moortier im Schläfe seufze oder eine Föhre knarre oder eine Unke läute, nein nein – aber das ist es bestimmt nicht. Ich weiß es besser. Es träumt nur, das Moor, und spricht im Schläfe undeutlich

und verworren vor sich hin. Und da das Moor nun schläft, muß ich auch bald das Gasthaus an der Hamme erreichen, sonst sieht es verdammt schlecht aus, heute nacht [sic!]. Denn ob ich eine Nacht bei dieser lausigen Kälte auf feuchtem Boden verbringe oder ob ich mich [...] auf ein wohlverdientes, sauberes Nachtlager strecke, ist nach meiner Ansicht ein großer Unterschied. (Ebd., S. 33)

Der Verfasser scheint sich mit den teilweise eigenwilligen Formulierungen, wie sie in dieser Textstelle anklingen, bewusst abheben zu wollen von herkömmlichen Erzählweisen, die er gleichzeitig an anderer Stelle adaptiert.

Neben der Verwendung von Umgangs- und Jugendsprache wird die wörtliche Rede der Landbevölkerung in *Zwischen Meer und Moor* mundartlich wiedergegeben. Durch den Wechsel zwischen den verschiedenen Varietäten ergibt sich eine Vielfalt der Ausdrucksweisen. Sowohl die gehäufte Verwendung der Leseranrede als auch die Kombination der Sprachstile lassen sich als experimentelle Verfahren einordnen, die ein junger Autor zur Verlebendigung seines Textes einsetzt.

Nach der kurzen Darstellung von Inhalt und Gestaltung des Buches *Zwischen Meer und Moor* wird das Bändchen im Folgenden in Biografie und Werk Tripps eingeordnet. Der junge Schriftsteller Tripp legt hier eine Sammlung von Erzählungen vor, die inhaltliche, narrative und sprachliche Merkmale aufweisen, welche charakteristisch für sein Gesamtwerk werden sollten. So setzt sich die Thematisierung von Männlichkeit in den Arbeiten für die Soldatenzeitung (vgl. Kapitel II.2.2), aber auch in den drei eigenen Kinderbüchern (vgl. Kapitel IV.1) fort und spiegelt sich in Schwerpunkten seiner illustratorischen Arbeit, so in den zahlreichen Lausbubengeschichten und weiteren jugendspezifische Publikationen (vgl. Kapitel II.2.4) wider. Die Thematik des Fremden, die hier inhaltlich über die Begegnungen auf Fahrt und sprachlich durch die Mischung von Sprachstilen erscheint, spielt sowohl in der Werbegrafik (vgl. Kapitel II.2.3) als auch im illustratorischen und weiteren schriftstellerischen Werk ebenfalls eine Rolle. Narrativ ist besonders die Herstellung von Metafiktionalität, die Thematisierung von Fiktion und Wirklichkeit und das Spiel mit der Autorenrolle wesentlicher Bestandteil der weiteren eigenen Werke und der Gestaltungen zu Texten anderer Autoren.

Hinsichtlich der historisch-biografischen Einordnung von *Zwischen Meer und Moor* können hier nur erste Ansätze formuliert werden. Eine genauere Aufarbeitung sowie ein Auffinden weiterer früher Arbeiten Tripps sind ein sicher ergiebiges Forschungsgebiet, das an dieser Stelle nicht bearbeitet werden kann. Zwei werkbiografische Ergebnisse, die sich bei der Auseinandersetzung mit *Zwischen Meer und Moor* abzeichnen und nachfolgend dargestellt werden, sind eine inhaltliche, narrative und sprachliche Nähe zu Texten der Jugendbewegung sowie die Tatsache, dass sich das Erscheinen in einer Heftchenreihe als Experimentierfeld für den jungen Schriftsteller Tripp bewährte.

Die inhaltliche, narrative und sprachliche Nähe von *Zwischen Meer und Moor* zu Texten der Jugendbewegung überrascht insofern nicht, als Tripp selbst auf die Bedeutung der Bewegung für seine Biografie verweist (vgl. Tripp in Scherf 1957). Wie in Tripps eben beschriebenem Buch war das Thema der Fahrt in der Literatur der Jugendbewegung der Weimarer Republik zentral.

Als Motivation für diese Fahrten galten das Gemeinschaftserlebnis und die Entfernung von Autoritäten sowie die Erkundung fremder Gegenden. Eine „Sehnsucht nach Natur und einfachen Lebensverhältnissen“ (Bode 2012, S. 706) ging mit romantisierenden Zeitströmungen einher, verbunden mit einer Technik- und Industrialisierungsskepsis (vgl. ebd., S. 707). Fahrten und Zeltlager waren – wie bei Tripp – Räume der Ablösung, des Erwachsenwerdens und Probehandelns, mit den Zielen, sich selbst zu entfalten, zu „weltoffenen, kritischen, zuverlässigen, treuen, verantwortungsbewussten Menschen in [...] Gemeinschaft“ zu erziehen sowie das jugendliche Bedürfnis „nach freier Bewegung und Gestaltung“ (Casper-Hehne 1989, S. 118) zu erfüllen.

Auch sprachlich und narrativ lassen sich Verbindungen von *Zwischen Meer und Moor* zu Texten der bündischen Jugend aufzeigen, die vorwiegend von jungen Autoren verfasst wurden. Wie Tripps Text weichen diese bewusst vom konventionellen Textsortenstil ab. Mit dem Ziel der Verlebendigung und der jugendlichen Wirkung werden etwa „Versprechsprachlichungen“ (ebd., S. 144) und ein bestimmter als natürlich angesehener Wortschatz eingesetzt (vgl. ebd.). Insbesondere Naturerlebnisse werden in denselben Texten zugleich durch „konventionelles und oft kitschhaft pathetisches Sprachhandeln aufgewertet“ (ebd.). In diesem insgesamt antikonventionellen Stil kann man eine bewusst in Abgrenzung zu den Erwachsenen stehende „authentische Erzählung Jugendlicher“ (ebd.) sehen. Ein Bemühen um Echtheit und Lebendigkeit drückt sich in der Gestaltung der Erlebnisberichte als „quasi-dialogische Erzählung persönlicher Erfahrungen“ (ebd., S. 146) aus.

Diese narrativen und sprachlichen Besonderheiten lassen sich in ähnlicher Weise in Tripps Erstlingswerk finden. Auch hier werden sie dazu verwendet, eine Lektüreerfahrung zu schaffen, die mit Begriffen wie Echtheit, Authentizität, Jugendlichkeit, Erlebnis oder Lebendigkeit umschrieben werden kann. Sie charakterisieren *Zwischen Meer und Moor* als Text eines experimentierfreudigen jungen Mannes, dessen Suche nach literarisch und sprachlich innovativen und adäquaten Formen des Erlebnisausdruckes in Übereinstimmung mit Texten anderer zeitgenössischer junger Schriftsteller steht. Für dieses Ausprobieren bot sich das Format der Heftchenreihe, das sich durch eine günstige und massenhafte Produktionsweise auszeichnete, an. Es fungierte als Experimentierfeld für den jungen Schriftsteller Tripp. Durch seinen geringen Umfang stellte das Heftchen eine niedrige Schwelle für den Einstieg in das literarische Schreiben dar und war somit ein hervorragendes Versuchs- und Publikationsmodell für Tripp, der bis dahin ausschließlich in Periodika veröffentlicht hatte.

Zusammengefasst veröffentlichte Tripp mit *Zwischen Meer und Moor* ein erstes eigenes Buch über die Fahrten einer Jungengruppe, in dem inhaltlich die Initiation junger Männer im Gleichaltrigenverbund, bei der Konfrontation mit Fremden sowie der Bewährung in der Natur im Vordergrund steht. Narrativ fallen darin metafiktionale Verfahren und intermediale Bezugnahmen auf, sprachlich die Mischung von Jugend- und Hochsprache sowie Mundart. Damit steht das Buch, das in einer Heftchenreihe als idealem Experimentierfeld für den jungen Schriftsteller Tripp erschien, sowohl inhaltlich als auch narrativ-sprachlich in Einklang mit zeitgenössischen Texten

der Jugendbewegung, deren Autoren sich von konventionellen Texten abgrenzen wollten und Echtheit bzw. Authentizität als Anspruch hatten.

1938, als *Zwischen Meer und Moor* erschien, standen der Zweite Weltkrieg und damit Tripps Kriegsdienst als Gebirgsjäger kurz bevor. Selbst unter den widrigen Umständen an der Front war er, wie sich im folgenden Abschnitt zeigen wird, als Mitarbeiter einer Soldatenzeitung in der Lage, sich schreibend und zeichnend an ein relativ großes Publikum zu richten. Er setzte also seine Tätigkeit als Schriftsteller bzw. Journalist fort und ergänzte sie um das Zeichnen.

2.2 Karikaturen und Texte in der Soldatenzeitung *Front und Heimat* (1941 bis 1945)⁵⁴

Nachdem Tripp sich als junger Mann mit *Zwischen Meer und Moor* als experimenteller Schriftsteller im Kontext einer Heftchenreihe versucht hatte, war er zwei Jahre später während des Zweiten Weltkrieges als Zeichner und Texter an der Soldatenzeitung des Gaues Schwaben *Front und Heimat* beteiligt. Im Werkverzeichnis (vgl. Anhang, Abschnitt 4.1) findet sich ein großer Block aus Texten und Zeichnungen für diese Zeitung. Sie erschien zwischen dem 30. Januar 1940 und dem 3. April 1945 als Halbmonatsschrift in 101 Ausgaben. Gauleiter Karl Wahl (1892–1981) fungierte als Herausgeber.⁵⁵ Für die Schriftleitung war das in Augsburg ansässige Gaupressamt der Gauleitung Schwaben der NSDAP verantwortlich (vgl. Impressumsangaben in FuH⁵⁶). Sie hatte einen Adressatenkreis, der überwiegend aus Frontsoldaten, aber auch aus Lesern in der „Heimat“ Schwaben bestand. Der Inhalt speiste sich aus Beiträgen von der Front und Informationen aus Schwaben.

Beiträge Tripps, der zu den konstanten Mitarbeitern aus dem Soldatenkreis gehörte, finden sich darin ab Ausgabe 27 vom 26. April 1941. Zwischen Ausgabe 34 vom 26. August 1941 und Ausgabe 47 vom 16. April 1942 liegt eine längere Veröffentlichungspause. Ab 1942/43 häufen sich seine Anteile an dem Blatt, in nahezu jeder Ausgabe befinden sich nun – oft mehrere – Zeichnungen und bzw. oder Texte von ihm. Noch an der letzten Ausgabe der Frontzeitung (FuH 101), die wenige Wochen vor Kriegsende erschien, war er beteiligt. Insgesamt steuerte er Beiträge zu 57 Ausgaben bei. Diese gehörten vorwiegend zum Bereich „Humor“, der vom Herausgeber gefördert wurde und bei den Lesern beliebt war.⁵⁷

Nach dieser kurzen Kontextualisierung von Tripps Beiträgen zur Soldatenzeitung werden diese nun formal und inhaltlich genauer betrachtet. Die Arbeiten Tripps für *Front und Heimat* sind formal insofern heterogen, als es sich dabei um reine Texte, aber auch um Text-Bild-Kombinationen verschiedener Gewichtung handelt. Dabei sind drei typische Formen vorherrschend: längere epi-

⁵⁴ Die Jahreszahlen beziehen sich auf die Zeit der Mitarbeit Tripps an der Soldatenzeitung.

⁵⁵ Vgl. zu Wahls Engagement für die Zeitung seine Memoiren (Wahl 1954, S. 264–268).

⁵⁶ Diese Sigle wird im Folgenden zur Zitation von *Front und Heimat* (1940–1945) verwendet. Die einzelnen Beiträge Tripps werden im Werkverzeichnis (vgl. Anhang, Abschnitt 4.1) aufgeführt.

⁵⁷ Ein Beleg für das anhaltende Interesse an den Zeichnungen ist die erst 1987 erfolgte Veröffentlichung einer Sammlung davon in dem Bändchen *Da lachte der Jäger. Humor – trotzdem* (Kolb u. a. 1987).

sche Texte, teilweise mit Textzeichnungen, kürzere (handschriftliche) Versdichtungen, ebenfalls zum Teil mit Zeichnungen, und Karikaturen mit Bildunterschriften.

Die längeren epischen Texte, die sowohl inhaltlich als auch sprachlich eine Kontinuität zu den Erzählungen in *Zwischen Meer und Moor* (vgl. Kapitel II.2.1) aufweisen, veröffentlichte *Front und Heimat* ab September 1942. Insgesamt sind es etwa 30 schwankartige Episodenerzählungen und essayistische Texte, neben heiteren pathetisch-gefühlsbetonte. Mit der Veröffentlichung von Versdichtungen in zumeist sehr schlichter Sprache und humorvoller Prägung begann Tripp schon davor. Von seinen Karikaturen wurden in der Zeitung zwischen 1941 und 1945 insgesamt weit über hundert abgedruckt. Darunter gibt es einzelne Karikaturen, aber auch ganze Bildfolgen, die in der Zeitung als Bilderbögen bezeichnet werden.

Inhaltlich stehen in Tripps Beiträgen überwiegend die Erfahrungen aus dem Soldatenleben im Vordergrund. Dabei wird ein Schwerpunkt auf die Darstellung des Zusammenlebens in der Männergemeinschaft gelegt. Humor wird bei der Schilderung der existenziellen und alltäglichen Schwierigkeiten als „Überlebensmittel“ eingesetzt. Um die Besonderheit des Soldatenlebens zu veranschaulichen, wird häufig der Gegensatz zwischen Heimat- und Frontalltag betont.

Mit der Schilderung des Zusammenlebens in der Männergemeinschaft knüpft Tripp an den Erlebnishorizont der Adressaten an. Es werden spezielle Männerthemen und Begebenheiten aus dem Soldatenalltag fokussiert. Dabei werden Tod und Töten jedoch weitestgehend ausgespart. Im Vordergrund steht in Tripps Texten und Zeichnungen der Truppenteil der Gebirgsjäger, zu dem er selbst gehörte, und der in seinen Beiträgen als besonders heldenhaft inszeniert wird. Vergleichbar mit *Zwischen Meer und Moor* findet hierbei zumeist eine ironische Brechung statt. Abgesehen von der soldatischen Thematik ergeben sich insgesamt ähnliche Schwerpunkte wie in Tripps Erstlingswerk: die Darstellung der zwischenmenschlichen Beziehungen der Soldaten, ihrer Kameradschaft, aber auch von deren Sehnsüchten nach Erfüllung von Grundbedürfnissen, nach Genussmitteln und der Heimat. Die umgebende Landschaft und die Begegnung mit der Landbevölkerung werden gelegentlich thematisiert. Im Gegensatz zu den frühen Texten spielen das Geschlechterverhältnis, die Liebe zu Frauen und bisweilen erotische Anspielungen eine Rolle. Wiederum besteht ein Interesse am „einfachen Mann“, zu dem der Soldat bei Tripp stilisiert wird. Durch den Bezug zu Schwaben erfolgt eine Orientierung an der Zielgruppe.

Der Humor wird in Tripps Texten und Zeichnungen für *Front und Heimat* als „Überlebensmittel“ verwendet. Mithilfe der Karikatur und in den humorvollen Texten sollen die alltäglichen Widrigkeiten im Soldatenalltag, z. B. Läuse oder beschwerliche Märsche mit viel Gepäck⁵⁸, wie auch die existenziellen Schwierigkeiten verkleinert und erträglich gemacht werden.

⁵⁸ Beschwerliche Märsche werden zeichnerisch immer wieder durch die Darstellung von Fantasien und Erfindungen behandelt, die eine Erleichterung verheißen. Z. B. geht es in den Bildfolgen *Phantasien nach dem 60. Kilometer* (FuH 30, S. 21; FuH 31, S. 22) um Erfindungen von Fortbewegungsmitteln.



Abb. 1 © Franz Josef Tripp 1943

Ein Beispiel dafür geben die drei abgebildeten Zeichnungen, die unter dem Titel *Aus dem Jägeralltag* in Ausgabe 71 vom 15. Juli 1943 (S. 32, vgl. Abb. 1) erschienen. Diese sind sowohl inhaltlich als auch formal typisch für Tripps Karikaturen in der Zeitung: Sie befassen sich auf humorvolle Weise mit dem Alltag der Soldaten, konkret der Gebirgsjäger. Zumeist wird den Zeichnungen – wie hier – ein gedruckter Text beigegeben, in dem häufig der allgäuerische bzw. schwäbische Dialekt als Stilmittel eingesetzt wird. Dieser war für den Rheinländer Tripp nicht „Muttersprache“. Es lässt sich damit wiederum ein Bezug herstellen zu den dialektalen Bestandteilen in *Zwischen Meer und Moor*.

Die erste Zeichnung (links oben) beschäftigt sich mit dem von Tripp häufig verwendeten Motiv des übergroßen Bergschuhs als Symbol für seine Truppengattung. Im Text heißt es unter der Überschrift „Gebirgsjäger-Waffen“: „Der Kleinpanzer des Gebirgsjägers, auch Raupenschlepper genannt, die letzte Nahkampfwaffe, wird von allen Truppengattungen bewundert.“ (Vgl. ebd.) Der Schuh, der innerhalb der Zeitung als zeichnerisches „Markenzeichen“ für Tripp galt, wird hier also als „Gebirgsjäger-Waffe“ bezeichnet. Der Witz besteht in dessen Umdeutung als „Raupenschlepper“, womit ein Kettenfahrzeug der Deutschen Wehrmacht benannt wurde. Hierdurch wird auf die prekäre Lage und die einfache Ausstattung der Soldaten angespielt.

Die zweite Zeichnung (rechts oben) zeigt einen auf dem Plumpsklo sitzenden Soldaten, der Zeitung liest, und einen weiteren, der sich mit einem Eimer nähert. Der zugehörige mundartliche Text unter der Überschrift „Gebirgsjägerspruch“ lautet: „So lang isch manchr it beim Barras, wia du auf'm Schießhütle hockescht!“ (Ebd.). Solche Motive, die für einen derben Humor stehen, finden sich in der Zeitung häufiger (vgl. FuH 57, S. 29; FuH 59, S. 30).

Die dritte Karikatur zeigt, wiederum an den großen Schuhen zu erkennen, zwei Gebirgsjäger, die sich auf ihren Rucksäcken sitzend an ein Gipfelkreuz lehnen. Der hinzugefügte Spruch unter der Überschrift „Gebirgsjäger-Weisheiten“ steht für die Naivität, der den „einfachen“ Schwaben zugeschrieben wird: „Gspannt bin i, ob i mi no allet so ärgere, wen i amol hi bin!“ (Ebd.).

Der Gegensatz zwischen Heimat- und Frontalltag als weiterer inhaltlicher Schwerpunkt, der in den abgebildeten Karikaturen nicht vorkommt, drückt sich insbesondere in Tripps Beiträgen zum

Heimaturlaub aus, in denen auf humorvolle Weise die Schwierigkeiten der Wiederaanpassung an das Leben fern der Front gezeigt werden. Vereinzelt finden sich Karikaturen der Landbevölkerung, mit der die Soldaten konfrontiert sind, in denen sich Stereotypen zeigen. Politische Inhalte sind in Tripps Beiträgen insgesamt äußerst selten. Ob bzw. inwiefern er mit der nationalsozialistischen Ideologie übereinstimmte, lässt sich daran nicht ablesen.

In Tripps Beiträgen für *Front und Heimat*, die als formal heterogen, inhaltlich aber weitgehend übereinstimmend charakterisiert wurden, finden sich Besonderheiten der narrativen und sprachlichen Gestaltung wie Metafiktionalität und Mischung von Sprachstilen, die eine Fortführung zu *Zwischen Meer und Moor* darstellen. Daneben geben Besonderheiten der typografischen und bildnerischen Gestaltung einen Vorgeschmack auf seine Arbeiten im Bereich des Kinderbuches. Es handelt sich dabei um (visualisierte) Signaturen, den Einsatz motivischer Erkennungszeichen und die Kombination von Zeichnung und Handschrift, die sich charakteristisch in Titelzeichnungen zu eigenen Texten zeigt. Die meisten dieser Besonderheiten können nach einer kurzen Erläuterung in einem Beispieltext aufgezeigt werden.

Metafiktionalität drückt sich wie schon in *Zwischen Meer und Moor* in der häufigen Verwendung von Leseranreden, vorwiegend aber auch in der Herstellung von Selbstreferenzialität auf Text- und Bildebene aus. Es findet immer wieder ein Spiel mit der Autorenrolle statt. Tripp gibt in seinen Beiträgen zahlreiche Hinweise auf die eigene zeichnerische und schriftstellerische Tätigkeit sowie die Bedeutsamkeit des Zeichnens und Schreibens bzw. der Mitarbeit an der Soldatenzeitung. Daneben wird über den Realitätsgehalt von Texten reflektiert. Die Mischung von Sprachstilen entsteht durch die bereits gezeigte Verwendung der schwäbischen und Allgäuer Mundart als Bildunterschrift in Karikaturen und innerhalb der Texte sowie durch die Aufeinanderfolge von derber Umgangssprache und bisweilen poetischer Hochsprache in längeren Texten.

Unter (visualisierten) Signaturen werden hier Hinweise Tripps auf seine eigene Person in schriftlicher und bildlicher Form gefasst. Solche Anspielungen stehen in *Front und Heimat* neben den verlegerischen Angaben und gegenseitigen Bezugnahmen der Verfasser untereinander (vgl. Abb. 5). Signaturen werden in der Kunstgeschichte nicht nur dazu verwendet, Kunstwerke ihren Urhebern zuzuordnen, sondern auch als Ausdruck eines künstlerischen Selbstverständnisses gewertet (vgl. Burg 2007, S. 12). Dabei werden deren Funktion, Häufigkeit und Gestalt berücksichtigt (vgl. ebd.), woran sich die folgende Analyse der Tripp'schen Selbsthinweise orientiert. Während unter Signaturen gemeinhin die vom Künstler vorgenommene handschriftliche Kennzeichnung eines Bildes mit dessen Namen bzw. einem Monogramm verstanden wird, ist es auch möglich, den Begriff weiter zu fassen. So kann man darunter jede Art von „Hinweis, der einem Werk vom Künstler selbst zu dem Zweck beigelegt wurde, den Betrachter über den Autor des Werkes zu informieren“ (ebd., S. 13) verstehen. Burg (ebd.) wendet den Begriff auch auf bildliche Selbstdarstellungen an: „Eine – gar nicht so seltene – Besonderheit stellen [...] Selbstdarstellungen der Künstler dar, die als Signaturen fungieren oder mit diesen kombinierbar sind.“ Er bezeichnet diese der Signatur verwandte Form als „visualisierte Signatur“ (ebd., S. 13f), ein Be-

griff, der im Folgenden für Tripps Arbeiten verwendet wird.⁵⁹ Konkret kennzeichnete Tripp seine Arbeiten in *Front und Heimat* überwiegend mit handschriftlichen Signaturen. Anfangs signierte er seine Zeichnungen in der Zeitung meistens mit „F. J. Tripp“, später überwiegt die Signatur „TRiPP“ oder „Tripp“. Teilweise signierte er auch mit der Kurzform „TR“ bzw. „Tr“, die er innerhalb von Werbegrafik und Kinderliteratur dann häufiger verwendete, oder ergänzte eine Jahreszahl. Daneben finden sich zahlreiche bildliche Selbstdarstellungen, eben visualisierte Signaturen. All diese Maßnahmen stehen im Zusammenhang mit der Selbstinszenierung Tripps auf Text- und Bildebene. Motivische Erkennungszeichen wie die bereits erwähnten Gebirgsjägerschuhe oder eine stilisierte Wolke im Hintergrund machen Tripps Zeichnungen ebenfalls unverwechselbar. Dadurch werden Anspielungen der anderen Zeichner auf die Besonderheiten von Tripps Beiträgen möglich.



Abb. 2 © Franz Josef Tripp 1943

Bei der Kombination von Zeichnung und Handschrift als weiterem typografisch-bildnerischen Charakteristikum von Tripps Arbeit für *Front und Heimat* entsteht durch das gleiche Zeichen- bzw. Schreibmaterial eine enge Verbindung zwischen Text und Bild. Dies erreicht seinen Höhepunkt in Tripps Gestaltung von Titelzeichnungen zu kurzen Versdichtungen, aber auch zu längeren epischen Texten in der Zeitung. Dabei wird der handschriftliche Titel in ein Bild integriert, das Inhalte des Folgetextes veranschaulicht (vgl. z. B. die Titelzeichnung in FuH 71, S. 28). In vielen kinderliterarischen Werken setzt Tripp dieses Prinzip der Text-Bild-Kombination fort.

Ein Beispiel für die meisten der genannten Charakteristika von Tripps Arbeiten für die Soldatenzeitung ist der Text *Der Mann mit den großen Bergschuhen* (FuH 71, S. 12f), der daher im Folgenden kurz behandelt wird. Er erstreckt sich über eineinhalb Seiten und wird von drei Zeichnungen begleitet (vgl. Abb. 2–4). Tripp setzt sich darin auf humorvolle Weise mit seinem zeichnerischen Markenzeichen, der Darstellung von Gebirgsjägerfiguren mit übergroßen Schuhen, und den Reaktionen seiner Leserschaft darauf auseinander. Dabei ist der Text zugleich eine Hommage an den Bergschuh und die dadurch repräsentierte Truppengattung der Gebirgsjäger:



Abb. 3 © Franz Josef Tripp 1943

Daß man gelegentlich gern Männchen malt und diesen Männchen ebenso gern ungewöhnlich große Bergschuhe an die Beine hängt, ist eine unaustreibbare Marotte, die sich neuerdings so halsstarrig in der Gehirnkommode eingenistet hat, daß meine allernächsten Freunde es für erachtenswert halten, mir bei einem Hinscheiden aus diesem fragwürdigen Dasein eine Sonderanfertigung von überdimensionalen Bergschuhen auf mein Grab zu setzen. (Ebd., S. 12)

Hier kommt der für Tripp typische Schreibstil zum Tragen, zu dem umgangssprachliche Begriffe („Gehirnkommode“) ebenso gehören

⁵⁹ Die visualisierte Signatur unterscheidet sich von der handschriftlichen unter anderem darin, dass sie nur von demjenigen erkannt wird, der mit dem Aussehen des Porträtierten vertraut ist. Während die herkömmliche Signatur als schriftlicher Fremdkörper hervorsticht, muss die visualisierte dem Rezipienten gar nicht auffallen.

wie eine selbstironische und untertreibende Perspektive („Daß man gelegentlich gern Männchen malt“) und der häufige Gebrauch der Leseranrede. Weiterhin zeichnet er sich durch die assoziative Struktur aus. Hinsichtlich der Begrifflichkeit, die im Zusammenhang mit Realität und Fiktion bzw. der Zuverlässigkeit des Erzählers steht, ergeben sich weiterhin gleich zu Beginn des Textes Verbindungen zu *Zwischen Meer und Moor*, wenn es heißt: „Es ist erstunken und erlogen, wenn jemand behauptet, daß meine Füße in benagelten Bottichen stecken würden, die die Größe eines landesgebräuchlichen Violinkastens hätten. Glatt erstunken und erlogen!“ (Ebd., S. 12) Neben der Selbstreferenzialität, die den Text beherrscht, stellt Tripp darin auch eine Verbindung zu Zeichnungen seiner Künstlerkameraden her, in denen sie sich persiflierend auf sein Stilmittel beziehen.



Abb. 4 © Franz Josef Tripp
1943

Die Textzeichnungen zu *Der Mann mit den großen Bergschuhen* unterstreichen den selbstreferenziellen Gehalt: Sie alle enthalten schriftliche oder bildliche Hinweise auf den Künstler Tripp, also (visualisierte) Signaturen. Eine der Zeichnungen zeigt das im Text erwähnte mit Bergschuhen geschmückte Grab von „OGFR. F. J. TRIPP“ mit der Aufschrift „HIER RUHT DER MANN MIT DEN GROSSEN BERGSCHUHEN“ (vgl. Abb. 2). Eine weitere (vgl. Abb. 3) stellt eine Vorstellung dar, die im Text für ein Leben nach der Gebirgsjägerzeit entworfen wird: Für das Geld, das er beim Verkauf seiner alten Bergschuhe erhält, möchte der Erzähler sich „später einmal einen Laden [kaufen], in dem ich nur Bergschuhe verkaufe, aber nur ausgefallene Größen...“ (Ebd., S. 13). Der im Bild dargestellte Laden trägt dabei den Namen des Verfassers, der auch als Figur aus einem der Fenster blickt. Beide Bilder enthalten somit Signaturen in Form von diegetischer Schrift (vgl. Abb. 2 und 3). Das heißt, dass diese Schriftzüge innerhalb der erzählten Welt angesiedelt und auf eine Quelle innerhalb der Diegese zurückzuführen sind.⁶⁰ In der dritten Zeichnung zeigt sich Tripp mit Uniform und den riesigen Schuhen sowie einer Zeichenmappe unter dem Arm (vgl. Abb. 4). Die Mappe trägt die Aufschrift „Front und Heimat“ und zeigt ein weiteres Selbstporträt als Bild im Bild. Damit liegt eine doppelte visualisierte Signatur vor.

Tripps Arbeit für die Soldatenzeitung *Front und Heimat*, die hier erstmals im Forschungskontext vorgestellt wurde, wird nun in seine Biografie sowie sein Gesamtwerk eingeordnet. Allerdings kann dieser Teil von Tripps Werk an dieser Stelle nur in Ansätzen erschlossen werden. Die schiere Menge seiner Beiträge zu dieser Zeitung und deren historisch-ideologisch heikle Einbettung in den Nationalsozialismus bedürfen einer genaueren Analyse und kritischen Einschätzung. All dies kann in dieser Studie, die die kinderliterarischen Werke Tripps fokussiert und andere Be-

⁶⁰ Vgl. zur Unterscheidung von diegetischer und extradiegetischer Schrift Schüwer 2008, S. 329. Ähnlich ist auch eine versteckte Signatur innerhalb einer Zeichnung aus FuH 93, S. 8 einzuordnen. Hier finden sich die Initialen „F. J. T.“ verbunden mit dem Symbol eines von einem Pfeil durchbohrten Herzens auf einem Baumstamm. Diese Vorgehensweise erinnert bereits deutlich an vergleichbare Signaturen der sehr viel später entstandenen Kinderbuchillustrationen Tripps (vgl. z. B. die ebenfalls in einen Baumstamm integrierte Signatur im hinteren Vorsatz von *Hotzenplotz 3* in Abb. 56).

reiche nur überblicksartig beleuchtet, nicht geleistet werden. Dennoch können hier erste Erkenntnisse aus dem aufgefundenen Material gewonnen werden, die sich auf Spezifika seines Werkes auf Text- und Bildebene beziehen. Zum einen lassen sich Hinweise Tripps auf seine Person in Form von (visualisierten) Signaturen und Anspielungen im Text als Selbstinszenierung identifizieren. Im Rahmen der Analyse ausgewählter kinderliterarischer Arbeiten werden sich ähnliche selbstinszenatorische Akte wiederfinden (vgl. Kapitel IV). Zum anderen können weitere inhaltliche und formale Anknüpfungspunkte zu Tripps Frühwerk sowie zur Kinderliteratur aufgezeigt werden. Auf der Textebene ergibt sich inhaltlich durch die Darstellung einer Männergemeinschaft eine Nähe zu *Zwischen Meer und Moor*, sprachlich durch die Verwendung verschiedener Varietäten, narrativ durch die metafikionalen Verfahren. In der Verknüpfung von Text und Bild durch Handschrift und Titelzeichnungen besteht eine Nähe zu Tripps Kinderbuchillustrationen. Dies verheißt trotz der unterschiedlichen Schaffensbereiche eine gewisse Kontinuität in Tripps Werk.

Eine Einordnung der Arbeit für *Front und Heimat* in Tripps Biografie ergibt weiterhin, dass Tripp dabei in ein „Künstlerkollektiv“ aus Frontzeichnern eingebunden war und damit verbunden verschiedene Zeichenstile ausprobierte:



Abb. 5 Zeichnungen von Tripps „Zeichnerkameraden“ Stöhr und Ribitschka

Tripp war als Mitarbeiter von *Front und Heimat* Teil einer Gruppe von Gebirgsjägern, die für die Zeitung zeichneten und miteinander im Austausch standen. Neben ihm zählten dazu Eberhard Neef (1915–2003), (?) Stury, Franz Blab, Hans Stöhr (1906–1999), (?) Ribitschka und (?) Espermüller. Diese Zeichner stellten sich innerhalb der Zeitung immer wieder als Künstlergemeinschaft dar. Einige selbstreferenzielle Beiträge zeigen, dass die Arbeit an *Front und Heimat* für sie wesentlich und gemeinschaftsstiftend war. Es handelte sich dabei für diese Männer um eine der wenigen Möglichkeiten, auch von der Front aus künstlerisch tätig zu sein und dabei ein verhältnismäßig großes Publikum anzusprechen.

Ein Beispiel für die Identifikation der Zeichner mit der Zeitung gibt eine Seite, die anlässlich eines Mitarbeitertreffens in Augsburg entstand (vgl. FuH 56, S. 11). Unter der Überschrift *Zeichner sehen sich selbst* setzen sie sich auf humorvolle Weise mit ihrer Arbeit auseinander (vgl. Abb. 5). Zwei Zeichnungen auf dieser Seite zeigen Tripp

im Kreise seiner Zeichnerkollegen. Solche selbstreferenziellen, identifikatorischen Zeichnungen und Texte entstanden immer wieder.⁶¹ Inhaltlich wird hier zum einen die Bedeutung der Zeitung

⁶¹ So finden sich in Ausgabe 50 Tripps Bildfolge „*Front und Heimat*“ an allen Fronten (FuH 50, S. 19) sowie zwei selbstreferenzielle Karikaturen von Neef und Tripp (ebd., S. 22); in Ausgabe 53 eine weitere Karikatur Tripps (FuH 53, S. 31), in der es um die Feier der 50. Ausgabe geht.

für die Soldaten betont, zum anderen stellen die Zeichner sich selbst als Künstler dar und nehmen gegenseitig aufeinander Bezug.⁶² Das Eingebundensein in das – in unüblichen Umständen angesiedelte – Künstlerkollektiv zeigte auf Tripp insbesondere im Bereich des Zeichenstils und der Motivik Einfluss. Er nahm Bezug auf andere Zeichner, zum Beispiel auf Eberhard Neef. Durch das Ausprobieren verschiedener Zeichenstile entwickelte er sich weiter und kam schließlich zu einem eigenen vorläufigen Stil.

Möglicherweise konnte Tripp auch deshalb am Vorbild seiner „Künstlerkameraden“ lernen, weil diese anders als er teilweise zu diesem Zeitpunkt bereits Ausbildungen im gestalterischen Bereich hinter sich hatten. So war Neef ein ausgebildeter Dekorationsmaler (vgl. Le Maire 2009), Blab hatte sowohl eine Lehre als Dekorations- und Kirchenmaler (vgl. ebd.) absolviert, als auch die Münchner Kunstakademie besucht (vgl. www.heimatdienst.de/Personen/Blab.htm, Stand: 10.03.2017), wobei letzteres durch den Krieg beendet wurde. In diesem Zusammenhang mag Tripps Ansinnen gestanden haben, ebenfalls die Akademie zu besuchen (vgl. Tripp in Scherf 1957). Tripps Lust, sich weiterzuentwickeln und andere Stile auszuprobieren, spricht dafür, dass er zu dieser Zeit noch auf der Suche nach einem eigenen zeichnerischen Stil war. Damit wird ein Moment des gegenseitigen Lernens offenbar, das eine Ergänzung zu Tripps Stilisierung zum Autodidakten darstellt.

Fasst man die Erkenntnisse zu Tripps Arbeit für die Soldatenzeitung *Front und Heimat* zusammen, so ergeben sich darin zum einen inhaltliche Kontinuitäten zu *Zwischen Meer und Moor*, indem hier das Zusammenleben in einer Männergemeinschaft – wenn auch unter ungleich widrigeren Bedingungen an der Front – im Vordergrund steht. Zum anderen zeichnen sich zahlreiche von Tripps Texten und Zeichnungen in der Zeitung durch einen Humor aus, der das Leben an der Front etwas leichter machen sollte. Narrativ und bildnerisch fallen insbesondere Tripps selbstinszenatorische Strategien auf, so selbstreferenzielle Texte und die Verwendung visualisierter Signaturen. Hervorzuheben ist ferner die Verbindung von Handschrift und Zeichnung als typografische Besonderheit, die Tripp in sein illustratorisches Werk übernahm. Werkbiografisch stellt Tripps Einbindung in ein Künstlerkollektiv aus schreibenden Frontsoldaten einen wesentlichen Schritt dar, der verbunden war mit dem Ausprobieren verschiedener Stile.

Seinen Zeichenstil konnte Tripp nach Kriegsende professionalisieren, wie sich im folgenden Abschnitt zum werbegrafischen Werk zeigen wird.

2.3 Werbegrafik (1949 bis 1978)

Nach Tripps Soldatenzeit im Zweiten Weltkrieg, in der er als Zeichner und Texter für die Frontzeitung *Front und Heimat* tätig war, nahm dessen werbegrafische Tätigkeit ihren Ausgangspunkt. Bei Kriegsende sah er sich mit der Aufgabe konfrontiert, für den Unterhalt seiner Kleinfamilie zu sorgen. Der Sohn Jan Peter wurde im Mai 1945 geboren. Wie viele Angehörige seiner Generation musste Franz Josef Tripp nun, als Dreißigjähriger, zunächst einen Beruf erlernen. In einem

⁶² Vgl. hierzu z. B. die Karikaturen von Tripp und Neef unter der Überschrift *Zeichner untereinander* (FuH 52, S. 13).

Zeitungsartikel aus der Region Oberallgäu (vgl. Le Maire 2009), in der er von da an lebte, heißt es über Tripps wohl prekäre Situation: „1945 half er – arbeitslos – im Kramerladen der Schwiegereltern in Tiefenbach bei Oberstdorf.“ Seine zeichnerischen Fertigkeiten, die er in der Arbeit für *Front und Heimat* entfalten konnte, möglicherweise auch die Zusammenarbeit mit den bereits grafisch ausgebildeten Zeichnerkameraden, werden ihn dazu bewogen haben, schließlich Gebrauchsgrafiker zu werden. Der Wunsch, eine akademische künstlerische Ausbildung zu erhalten (vgl. Tripp in Scherf 1957), erfüllte sich nach Kriegsende nicht. Stattdessen absolvierte Tripp eine Ausbildung zum Gebrauchsgrafiker bei dem bekannten Panoramenmaler Berann in Innsbruck und war danach als selbstständiger Grafiker tätig. Eine rückblickende Äußerung des Sohnes bezieht sich auf die ersten Arbeiten des Vaters und dessen Anfangsschwierigkeiten im Berufsleben: „Ein bleierner Beginn war das für den Autodidakten aus dem Ruhrgebiet – von der Kinowerbung für den Schuhplattlerabend über Ergee-Strumpfpackungen bis zum ersten Buch, einem Tabakalmanach.“⁶³ (Tripp 2006, o. P.) Auffällig ist hier, dass der Sohn den Vater noch immer zum Autodidakten stilisiert, obgleich Tripp zu diesem Zeitpunkt schon ein ausgebildeter Grafiker war.

Die Werbegrafik war zu Beginn von Tripps Laufbahn dessen wichtigste Tätigkeit, erst später kamen illustratorische Aufträge hinzu. Die meisten im Werkverzeichnis dieser Studie aufgeführten werbegrafischen Arbeiten (vgl. Anhang Abschnitt 4.2) stammen aus dem Bereich des Fremdenverkehrs. Dies hängt mit Tripps Wohnort zusammen, der mitten im landschaftlich attraktiven Oberallgäu liegt. Dieses musste nach dem Krieg touristisch neu erschlossen werden, sodass die Fremdenverkehrsämter wichtige Auftraggeber für ihn waren. Die 50er-Jahre waren im Zusammenhang mit dem Wirtschaftsaufschwung insgesamt eine günstige Zeit für die Werbegrafik. Auch als später die illustratorischen Aufträge überwogen, ging Tripp dieser Arbeit zumindest sporadisch bis zum Ende seines Lebens nach. Zudem gab es direkte Verknüpfungen mit dem buchbezogenen Metier, wenn etwa der K. Thienemanns Verlag die werberischen Fähigkeiten seines Illustrators erkannte und ihn im Bereich der Verlagsreklame einsetzte.⁶⁴

Im Werkverzeichnis (vgl. Anhang, Abschnitt 4.2) finden sich lediglich dreiundzwanzig werbegrafische Arbeiten, die in den Jahren 1955 bis 1973 entstanden. Werke aus diesem Bereich sind vergänglicher und werden nicht so systematisch archiviert wie Bücher oder Zeitungen. Daher musste im Rahmen dieser Studie auf die privaten Sammlungen von Verwandten Tripps sowie lokalgeschichtlich interessierten Personen zurückgegriffen werden und es wurden Anfragen an frühere Auftraggeber gestellt. Hieraus ergibt sich eine Zusammenstellung verschiedener Arbeiten,

⁶³ Mit dem Tabakalmanach ist die von Tripp ausgestattete *Monographie des Tabaks. 2. Almanach. Die Tabakzeitung* (Held 1957) gemeint, die zwar ein frühes, aber nicht das erste von Tripp ausgestattete Buch war. In diesem Almanach, der – wie für die Buchgattung üblich – viele heterogene Elemente beinhaltet, kommt Tripps Gestaltung die Aufgabe der Homogenisierung zu. Mit einem Umfang von mehr als 500 Seiten handelt es sich dabei um einen sehr aufwändigen Auftrag.

⁶⁴ Vgl. hierzu bspw. die Abbildung eines von Tripp gestalteten Werbehinweises auf den Fernsehfilm *Die kleine Hexe* bei Pleticha (1983b, S. 72). Auch ein anlässlich einer Signierstunde Endes auf der Didacta Basel im Jahr 1970 angefertigtes Werbeplakat zu *Jim Knopf* (im Besitz der Verfasserin) ist zu nennen.

die sicher nur einen kleinen Bruchteil von Tripps tatsächlichem Schaffen in diesem Bereich abbildet.

Bei den aufgefundenen Arbeiten handelt es sich konkret um Prospekte und Faltblätter für Touristenorte, eine Reihe von Titelbildern für Fahrpläne und wenige weitere Werbeartikel wie Plakate, eine Plastiktüte für ein Ladengeschäft oder Aufkleber. Insbesondere die Prospekte waren Gemeinschaftsproduktionen. Tripp arbeitete also zum Beispiel mit Fotografen und Werbetextern zusammen. Er selbst wird in den Impressen der Werbeprospekte zumeist unter „Gestaltung“ aufgeführt, was bedeutet, dass er neben der Anfertigung von Zeichnungen auch für die Gesamtgestaltung – etwa Layout und Typografie – verantwortlich war.

Im Folgenden werden Besonderheiten des Inhaltes sowie der typografischen und bildnerischen Gestaltung von Tripps werbegrafischem Werk an drei exemplarischen werbegrafischen Arbeiten aufgezeigt. Es handelt sich dabei um eine Faltbroschüre, die Tripp 1955 für das Dorf Schwangau-Hohenschwangau anfertigte (vgl. Abb. 6), ein Werbeprospekt für die Gemeinde Oberstdorf aus dem Jahr 1960 (vgl. Abb. 7 und 8) sowie ein Plakat für die Gemeinde Oberstdorf, das in den 70er-Jahren entstand (vgl. Abb. 10). Durch den langen Zeitraum, in dem Tripps werbegrafisches Werk entstand, lassen sich daran Entwicklungen motivischer wie stilistischer Art ausmachen. Außerdem werden Wechselwirkungen zur Kinderbuchillustration benannt.

Ausgehend von Tripps Auftraggebern aus dem Tourismusbereich, aber auch der Ausbildung bei Berann, liegt zunächst ein motivischer Schwerpunkt seiner Bilder auf Landschaft. Er inszeniert die Gebirgsansichten des Oberallgäus und stilisiert sie zunehmend zu einer Heimatidylle. Daneben gewinnt die Figurendarstellung im Laufe der Zeit an Bedeutung, wobei die Gegenüberstellung von Einheimischen und Touristen fokussiert wird. Für beide Gruppen schafft Tripp Typen, die häufig wiederkehren und Parallelen zur Kinderbuchillustration aufweisen. Als Adressaten nimmt er Touristen in den Blick.



Abb. 6 © Franz Josef Tripp 1955

Seine Landschaftsbilder zeugen zu Beginn deutlich von der professionellen Ausbildung bei Heinrich Berann, wie sich an der Gestaltung der Faltbroschüre für „Schwangau-Hohenschwangau. Dorf der Königsschlösser“ (Verkehrsamt der Gemeinde Schwangau 1955)⁶⁵ von 1955 zeigt (vgl. die Außenseiten der Broschüre, Abb. 6). Tripp konzentriert sich hier wie sein Lehrer Berann auf landschaftliche Besonderheiten und beweist Fähigkeiten in der subjektiv-realistischen Darstellung. Figuren stellt er in diesem Faltprospekt nur in stilisierter Form und kleinstem Format dar, was eine motivische und stilisti-

⁶⁵ Die Broschüre wurde der Verfasserin von Tripps Nichte Christa Mos zugänglich gemacht.

sche Veränderung gegenüber seinen Zeichnungen für *Front und Heimat* bedeutet. Die identifikatorische Figurendarstellung übernimmt im entsprechenden Prospekt die Fotografie. Die beiden Bilder im Außenbereich der Broschüre (vgl. Abb. 6) zeigen, gestaffelt aufgebaut, Landschaftsansichten, bei denen im Vordergrund auf der Vorderseite die Königsschlösser, auf der Rückseite ein reduziert gestaltetes Segelboot zu sehen sind. Die Gebirgslandschaft wird inszeniert, indem sie durch den vertikalen Aufbau der Seite und die Rahmung, für die der Figur-Grund-Unterschied genutzt wird, in ihrer Einteilung in verschiedene Ebenen betont wird. Es ergibt sich daraus eine dynamische Wirkung. Die typografische Gestaltung von Titel und Untertitel passt sich der Darstellung der Gebirgslandschaft insofern an, als eine Schriftart mit hohen schmalen Buchstaben gewählt wurde. Auch einen inhaltlichen Bezug stellt die Typografie her, indem für den Begriff „Königsschlösser“ die Umlautpunkte durch Krönchen ersetzt wurden.

Während in diesem frühen Faltblatt die illusionistische Landschaftsdarstellung im Vordergrund steht, erfolgt in Tripps späteren werbegrafischen Arbeiten eine zunehmende grafische Reduktion. Diese Tendenz zeigt sich parallel in den Buchillustrationen. Figuren, die in den frühen Landschaften nur klein und stilisiert vorhanden sind, werden zunächst zum wesentlichen Bestandteil und verdrängen dann die Landschaft in den Hintergrund. Durch den vermehrten Einsatz von Farbfotografien nimmt die malerische Landschaftsdarstellung schließlich gänzlich ab.

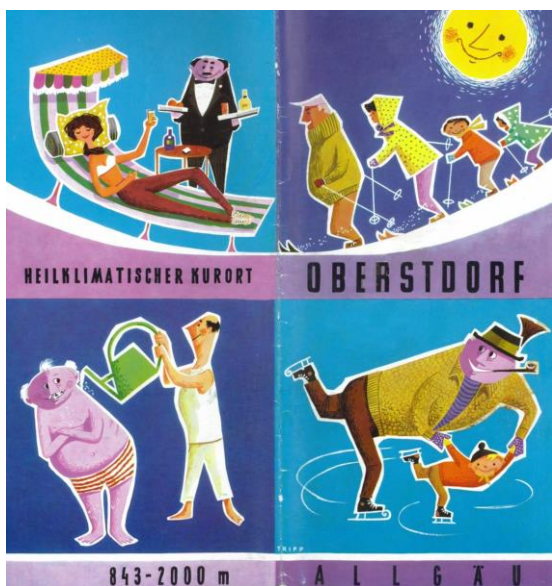


Abb. 7 © Franz Josef Tripp 1960

Ein Beispiel für die wachsende Bedeutung der Figur und die Erschaffung von Typen, die sowohl Einheimische als auch Touristen verkörpern, ist ein Prospekt für die Gemeinde Oberstdorf aus dem Jahr 1960 (Kurverwaltung Oberstdorf 1960).⁶⁶ Dieses zeigt zugleich die Entwicklung Tripps hin zu einem eigenen Stil in der Werbegrafik, der in Wechselwirkung mit der Kinderbuchillustration steht. Die Vorderseite des Prospektes (vgl. Abb. 7) zeigt Figuren bei Tätigkeiten, die im Text als kennzeichnend für den Wintersport-, Sommerfrischler- und Kurort genannt werden. Gestalterisch fällt die zeittypische Verwendung leuchtender bis greller Farben, insbesondere diejenige von Komplementärkontrasten, auf. In der

Figurendarstellung stechen die liegenden Ovale als Kopfform in der Frontalansicht sowie die Betonung des Halbprofils durch Verschattung einer Gesichtshälfte und die markante Profilierung durch große spitze Nasen hervor. Für diese stilistischen Merkmale wurde Tripp insbesondere durch seine Zeichnungen zu *Jim Knopf* (vgl. Kapitel IV.2), dessen erster Band im selben Jahr wie das Faltblatt erschien, und *Hotzenplotz* (vgl. Kapitel IV.3) bekannt.

⁶⁶ Vgl. die Abbildungen des gesamten Prospektes unter www.huimat.de/chronik/prospekte/winter-1960-61.html, Stand: 10.03.2017.



Abb. 8 © Franz Josef Tripp 1960

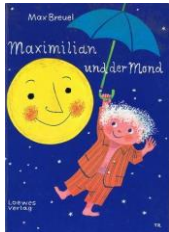


Abb. 9 © Max Breuel/Franz Josef Tripp, Loewe 1964

Die im Inneren des Prospektes befindlichen Figurenzeichnungen erinnern ebenfalls an die Illustrationen der Kinderbücher, die Tripp zu dieser Zeit schuf. Dadurch erhält das Prospekt eine verspielte Note und es zeigt sich deutlich eine eigene stilistische Ausprägung. Eine direkte motivische Verwandtschaft ergibt sich in der anthropomorphen Darstellung der Sonne, die im Prospekt mehrfach (vgl. beispielhaft Abb. 8) gezeigt wird. Ähnliche Bilder des Mondes bzw. der Sonne finden sich z. B. auf der Einbandvorderseite des Kinderbuches *Maximilian und der Mond* (Breuel 1964; vgl. Abb. 9) und der Umschlagrückseite von *Das kleine Gespenst* (Preußler 1966).

Ein bemerkenswertes Beispiel für eine späte werbegrafische Arbeit, die undatiert ist, aber aufgrund ihrer motivischen und stilistischen Besonderheiten als Werk der

70er-Jahre eingeordnet werden kann, gibt das Plakat „Sei kein Schlumpf“ (vgl. Abb. 10).⁶⁷ Es soll auf humorvolle Weise zur Reinhaltung von Oberstdorf und seiner Landschaft animieren. Gezeigt wird ein fantastisches Wesen, das im Zusammenhang mit dem Text als „Schlumpf“ identifiziert werden kann. Es sitzt in einem Abfalleimer, um den herum sich ein Müllberg angehäuft hat. Das Wesen weist eine deutliche Nähe zu von Tripp geschaffenen Figuren für Kinderbücher auf. Eine motivische Parallele ergibt sich zu den Abbildungen von Müllbergen in Tripps 1973 entstandenem gesellschaftskritischem Bilderbuch *Als Papas Wurstbude in die Luft ging*, worin es in humorvoll-fantastischer Weise um die



Abb. 10 © Franz Josef Tripp o. J.

Auswüchse einer kapitalistischen Gesellschaft geht. Grafisch wird auf dem Plakat mit der Zweifarbigkeit sowie der Rahmung und deren Überschreitung durch das Bild gearbeitet. Ohne den begleitenden Text, die Bildunterschrift „Halt Oberstdorf und seine Landschaft sauber“, wäre die Absicht des Plakates nicht eindeutig. Interessant ist neben der Einführung der fantastischen Figur des Schlumpfes das Spiel des Plakattextes mit einer Anmerkung. Indem der Text der Anmerkung länger als der eigentliche, auffordernde Text des Plakates ist, entsteht eine satirische Aussage. Der Anmerkungs-text ist nach Art einer wissenschaftlichen Erläuterung, allerdings zu einer fiktiven Gestalt, dem „Schlumpf“, verfasst und kann damit als Form der Gelehrten satire gelesen werden – eine Strategie, die Tripp auch im Bereich des Kinderbuches verwendet.

⁶⁷ Das Plakat wurde der Verfasserin von Tripps Nichte Christa Mos zugänglich gemacht. Der darauf verwendete Begriff „Schlumpf“ lässt zum einen an die zur Entstehungszeit des Plakates bereits populären Comicfiguren denken, wird im Duden zum anderen aber auch als landschaftliche Bezeichnung für jemanden geführt, „über dessen Verhalten man auf eine mehr gutmütige Weise empört ist“ (vgl. www.duden.de/rechtschreibung/Schlumpf, Stand: 13.03.2017). Optisch erinnert die von Tripp gezeichnete Figur nicht an diejenigen des Zeichners Peyo, auf den die bekannten Schlumpfe zurückgehen.

An den drei dargestellten Beispielen lässt sich zusammenfassend auch ablesen, dass sich Tripp in der Form- und Farbgestaltung seiner werbegrafischen Veröffentlichungen sowie bei der Schriftgestaltung deutlich an den Moden der jeweiligen Entstehungszeit orientierte. Seine Arbeiten weisen zudem einen Variantenreichtum in der Seitengestaltung sowie der Art der Text-Bild-Kombination auf.

Nach diesem schlaglichtartigen Überblick über Tripps werbegrafische Arbeiten werden hinsichtlich der Bedeutung dieses Schaffensbereiches für Biografie und Werk Tripps drei Überlegungen formuliert und anschließend kurz erläutert: Erstens führte die gebrauchsgrafische Ausbildung zu einer erkennbaren Professionalisierung. Zweitens entwickelte er ab den 60er-Jahren in der Werbegrafik einen eigenen Stil, der in Wechselwirkung zur Illustration von Kinderbüchern steht. Und drittens arbeitete er in diesem Bereich wie schon bei der Arbeit für die Soldatenzeitung mit anderen Künstlern, Fotografen und Textern zusammen.

Die werbegrafischen Arbeiten zeigen zunächst auf, dass Tripp durch die Ausbildung bei Berann sowohl hinsichtlich seiner malerisch-zeichnerischen Fertigkeiten als auch bezüglich der Kombination von Text, Bild und Typografie deutliche Fortschritte gegenüber den Arbeiten für die Soldatenzeitung gemacht hatte. Sie weisen ihn als professionellen Grafiker aus, der zunächst konventionell in deutlicher Nähe zu seinem Lehrer arbeitete. Zu Beginn seiner illustratorischen Laufbahn war er also durchaus versiert in diesem Metier und kann nicht mehr als reiner Autodidakt bezeichnet werden.

Ab den frühen 60er-Jahren entwickelte Tripp dann einen eigenen Stil, der sich in den werbegrafischen Arbeiten wie in den Illustrationen zeigt. Er konzentrierte sich nun motivisch auf die humorvoll-freundliche Figurendarstellung und bildete dabei bestimmte Typen heraus. Seine naiv wirkenden, reduzierten Figuren und Landschaften in den Kinderbüchern sind vor diesem Hintergrund als bewusst gewählte, an den Adressaten orientierte Darstellungsform auszumachen.

Die Zusammenarbeit mit verschiedenen Beteiligten war für Tripp zu Beginn seiner illustratorischen Tätigkeit bereits eine Selbstverständlichkeit. Wie in der Werbegrafik war er auch als Illustrator häufig für die „Gesamtgestaltung“ der Bücher verantwortlich. Zudem war er es durch die Werbegrafik gewohnt, in den Produkten, an denen er beteiligt war, als Urheber nicht besonders hervorgehoben zu werden. Diese Tendenz setzt sich ebenfalls im Buchbereich fort. Allerdings signierte er seine Anteile, eine Strategie zur Sichtbarmachung der eigenen Arbeit, die er auf die Bücher überträgt.

Tripps werbegrafisches Werk, das hier nur ausschnitthaft gezeigt werden konnte, stellt ein vielfältiges noch weitgehend unerforschtes Analysefeld dar. Bei der Auseinandersetzung damit zeigte sich, dass die wissenschaftliche Erschließung von Werbegrafik im Allgemeinen noch nicht ausgereift ist. Vor diesem Hintergrund ergeben sich mehrere Anknüpfungspunkte für die weitere Erforschung von Tripps werbegrafischem Werk: So wäre eine systematische Recherche nach werbegrafischen Arbeiten sicher ergiebig, um z. B. auch andere Arbeitsgebiete neben dem Fremdenverkehr auszumachen. Auf deren Vorhandensein geben Äußerungen aus dem Umfeld Tripps Hinweise. Des Weiteren wäre ein Abgleich mit Arbeiten anderer Werbegrafiker seiner Zeit sinn-

voll, um die Besonderheiten, aber möglicherweise auch die Konventionalität von Tripps Schaffen aufzuzeigen und eine genauere ästhetische Einschätzung zu geben sowie seine Arbeiten in einen größeren zeitgenössischen Kontext einzuordnen. Hieraus könnte sich eine vertiefte Herstellung von Bezügen zwischen dem werbegrafischen und illustratorischen Werk ergeben. Interessant wäre es ferner, den Werdegang weiterer Illustratoren der Nachkriegszeit mit dem Tripps zu vergleichen. Dabei ist davon auszugehen, dass die gebrauchsgrafische Ausbildung Tripp bei seiner Illustratorentätigkeit stark entgegenkam und – neben der Entwicklung eines eigenen Stils sowie dem motivischen Einfallsreichtum – mitverantwortlich für dessen Erfolg im Kinderbuchbereich war. Im folgenden Abschnitt werden nun dementsprechend Tripps Werke als Autor und Illustrator betrachtet, die parallel zu seiner werbegrafischen Arbeit entstanden.

2.4 Illustrationen und eigene Kinderbücher (1956 bis 1978)

Tripps Arbeit als Illustrator und Autor von (Kinder-)Büchern nahm 1956 ihren Anfang und drängte die eben dargestellte werbegrafische Arbeit sukzessive in den Hintergrund. Das buchbezogene Werkverzeichnis dieser Studie (vgl. Anhang, Abschnitt 4.3) umfasst vier eigene und 203 von Tripp illustrierte Bücher. Die meisten davon, unter ihnen diejenigen mit eigenen Texten, sind mittlerweile vergriffen und können nur noch antiquarisch erworben werden.⁶⁸ Im folgenden Abschnitt werden die Angaben aus dem buchbezogenen Werkverzeichnis einer eingehenden Betrachtung unterzogen, wobei auf Adressaten, Verlage und Genres eingegangen wird.

Die von Tripp illustrierten Bücher unterscheiden sich zunächst hinsichtlich ihrer Adressierung. Ein Schwerpunkt liegt allerdings auf der Literatur für Kinder und Jugendliche. Dabei war Tripp nicht auf bestimmte Altersgruppen beschränkt, sondern illustrierte Bilderbücher für Vorschulkinder ebenso wie Kinder- und Jugendbücher. Als eigene Werke schrieb er mit dem illustrierten Kinderbuch *Marco und der Hai* (Tripp 1956), dem farbigen Bilderbuch *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* (Tripp 1973) und dem illustrierten Kinderbuch *Borba und der Bär* (Tripp 1973) drei Bücher, die sich vornehmlich an Kinder richten, gleichzeitig aber im Sinne einer Mehrfachadressiertheit auch den erwachsenen (Mit-)Leser in den Blick nehmen. Neben der KJL stattete Tripp zudem Bücher aus, die sich an Erwachsene oder zumindest nicht explizit an Kinder wenden. Dazu zählen Sammlungen von Sagen und Schwänken aus verschiedenen Regionen Süddeutschlands sowie Unterhaltungs- und Sachliteratur.

⁶⁸ Derzeit (Stand Februar 2017) sind nur acht der über 200 illustratorischen Werke Tripps im Buchhandel erhältlich. Kontinuierlich erscheinen seit den 60er- bzw. 70er-Jahren im Thienemann Verlag die Klassiker *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* sowie *Jim Knopf und die Wilde 13* (Text von Michael Ende), *Der Räuber Hotzenplotz*, *Neues vom Räuber Hotzenplotz*, *Hotzenplotz 3* und *Das kleine Gespenst* (Text von Otfried Preußler) sowie *Robbi, Tobbi und das Fliewatiiiit* (Text von Boy Lornsen). Daneben gibt es in den letzten Jahren gelegentlich Neuauflagen länger vergriffener Werke mit Zeichnungen Tripps, so etwa *Meffi, der kleine feuerrote Teufel* und *Meffi lebt sich ein* (Text von Doris Jannausch, Neuauflagen bei Loewe 2003 und 2004, mittlerweile wieder vergriffen), *Federico Octopod und Tünne Tintenfisch* (Text von Adolf Himmel, Neuauflage in einer Kinderklassikeredition des Zeitverlages Bucerius 2006, mittlerweile wieder vergriffen) und *Knasterbax und Siebenschütz* (Text von Werner Schrader, Neuauflage bei Kerle 2016).

Das Werkverzeichnis bildet weiterhin ab, dass Tripp als Illustrator für viele verschiedene Verlage arbeitete. Insgesamt sind ca. 40 Auftraggeber auszumachen.

Die meisten, nämlich 29 der im Werkverzeichnis aufgeführten Titel, erschienen im Stuttgarter K. Thienemanns Verlag.⁶⁹ Dazu gehören die Werke, die heute als moderne Kinderklassiker gelten und die gemeinsam mit Ende, Preußler und Lornsen entstanden, aber auch Bücher mit Texten anderer namhafter Autoren dieser Zeit wie Günter Spang, Werner Schrader oder Erica Lillegg. Tripps Zusammenarbeit mit dem Verlag begann bereits 1956 mit Thomas Hellbergs *Im Banne des roten Planeten*, einem Science-Fiction-Roman, und endete 1977, also kurz vor Tripps Tod, mit Zdeněk K. Slabýs *Der Märchendetektiv*. Der Verlag ist mit den Kinderklassikern (*Jim Knopf* [1960/1962]; *Hotzenplotz* [1962/1969/ 1973]; *Das kleine Gespenst* [1966]; *Robbi, Tobbi und das Fliewatüüt* [1967]⁷⁰) zugleich der einzige, der bis heute ununterbrochen Werke mit Zeichnungen Tripps im Programm hat.

22 Bücher, für deren Gestaltung Tripp verantwortlich war, wurden zwischen 1963 und 1979 im Ueberreuter Jugendbuch Verlag in Wien veröffentlicht.⁷¹ Darunter fallen die fünfbandige *Meffi*-Serie von Doris Jannausch (1971/1972/1974/1975a/1975b) und die vierbandige Serie um die *Töpfchenhexe* von Vera Ruoff (1972/1975/1976/1977), aber auch Neuillustrationen von Kinderklassikern wie *Tom Sawyer auf Weltreise* (1970) und Illustrationen zu Geschichtensammlungen, die aus Erzählwettbewerben für Kinder hervorgingen. 16 Bücher, deren Erscheinungsdatum darin nicht angegeben ist, erschienen im Tosa-Verlag, der zum Ueberreuter Verlag gehört und „mit preisgünstigen Ausgaben bewährter Werke und Anthologien Warenhäuser beliefert“ (Bötsch 1995, S. 3). Hierfür stattete Tripp ebenfalls vorwiegend ganze Serien aus, etwa die vierbandige Krimiserie um *Milo* von Ellery Queen jr. (alle o. J.), die fünfbandige *Spatzennest*-Serie von Liane Keller (alle o. J.) und wiederum fünf Bände der *Geheimnis um*-Serie von Enid Blyton (alle o. J.). 18 Bücher entstanden zwischen 1966 und 1977 in Zusammenarbeit mit dem Münchner Franz Schneider Verlag, der sich der unterhaltenden KJL widmet und insbesondere zahlreiche Serien herausgab und -gibt (vgl. Gärtner 1995): „Bei Franz Schneider handelt es sich um einen der umsatzstärksten Kinder- und Jugendbuchverlage Deutschlands mit traditionsreichem Image und einem renommierten Autorenteam [...]“ (Ebd., S. 2)⁷² Hier erschienen vor allem mehrere von Tripp ausgestattete Serien mit Texten von Hans Gustl Kernmayr, so die fünfbandige *Pepperl und*

⁶⁹ Der Stuttgarter Verlag hieß bis 2003 nach seinem Gründer Karl Thienemann K. Thienemanns Verlag. Zwischenzeitlich trug er den Namen Thienemann Verlag. 2014 fusionierte er mit Esslinger und heißt seitdem Thienemann-Esslinger Verlag. Im folgenden Text erfolgt die Bezeichnung jeweils danach, ob von der Zeit vor oder nach der Umbenennung bzw. Fusionierung die Rede ist. In Zitaten wird unabhängig davon die von den jeweiligen Quellen vorgenommene Bezeichnung übernommen.

⁷⁰ Zur Bedeutung dieses letztgenannten Kinderbuches bzw. seines Autors Boy Lornsen, auf die hier nicht näher eingegangen wird, vgl. Künnemann 1984.

⁷¹ Einen kurzen Überblick über Geschichte, Unternehmensstruktur und Programm des Verlages gibt Bötsch 1995. Hier wird deutlich, dass die von Tripp illustrierten Titel die Verlagsschwerpunkte, etwa die Veröffentlichung von Kinderklassikern, widerspiegeln. In einem anderen Lexikonbeitrag zu Ueberreuter (vgl. Daubert 1984) wird Tripp neben anderen populären Vertretern seines Faches wie Erich Hölle, Horst Lemke, Rolf Rettich und Walter Trier unter den wichtigen Illustratoren des Verlages aufgeführt.

⁷² Vgl. zur Geschichte des Franz Schneider Verlages auch Gutzmer 2003.

Gustl-Serie (1967/1968/1969/1970/1973), die Bände um *Felix, den Meisterdetektiv* (1970/1971) und diejenigen um die *Verflixte Schule* (1973) bzw. *Verflixte Lehrer* (1974).

In den 70er-Jahren kamen 15 Titel Tripps in Freiburg im Breisgau bei Herder heraus.⁷³ Neben 13 Arbeiten zu Texten des Jugendbuchautors Werner Schrader, für den er schon bei K. Thienemanns ein Buch illustriert hatte (vgl. Schrader 1968), entstanden für diesen Verlag zwei Bücher mit eigenen Texten: das Bilderbuch *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* (1973) und *Borba und der Bär* (1974).

Zwölf Titel mit einem Schwerpunkt in den 60er-Jahren stammen aus dem Bayreuther Loewe Verlag, bspw. die jeweils dreibändigen Serien um *Uli* (Jaap ter Haar 1965a/1965b/1966) und um die Mädchengruppe *Drei* (Irene Reif 1965a/1965b/1966). Elf weitere illustratorische Arbeiten, überwiegend aus den 60er-Jahren und vielfach Lizenzen aus anderen Ländern, wurden vom Kölner Schaffstein Verlag herausgegeben, der für Qualität im Kinderbuch, insbesondere in den Illustrationen, stand (vgl. Stark 2005).⁷⁴ Neun Bücher, darunter eine sieben Bände umfassende Sagen- und Schwänke-Reihe (Möking 1964; Rieple 1965; Brustgi 1966; Schaaf 1968; Brustgi 1969; Rieple 1969; Gräter 1971), erschienen im Konstanzer Rosgarten Verlag. Zwischen 1956 und 1960 publizierte der Westfälische Klein Verlag neun Bücher mit Zeichnungen Tripps in seiner Jugendbuchreihe *Hirundo-Bücher*. Bei Bertelsmann erschienen ebenfalls neun Titel, darunter vier in der Reihe *Sternchenbilderbücher*. Neun Titel des Werkverzeichnisses stammen aus dem Engelbert Verlag in Balve, für den Tripp Lizenzausgaben aus dem Ausland, unter anderem den Kinderklassiker *Pinocchio* (Collodi 1977) neu ausstattete. Fünf Titel, darunter neben Lizenzausgaben ein frühes Werk der mittlerweile zu den bekanntesten deutschsprachigen Kinderbuchautorinnen zählenden österreichischen Schriftstellerin Christine Nöstlinger, erschienen zwischen 1969 und 1973 bei Friedrich Oetinger in Hamburg.⁷⁵ Daneben stattete Tripp einzelne Werke für weitere Verlage (z. B. Breitschopf, Crüwell, Ehrenwirt, Rowohlt) bzw. Verlagsgesellschaften (z. B. Mainzer Verlagsanstalt, Bayerische Verlagsanstalt) und für Firmen und Clubs (z. B. den ADAC) aus. Die meisten Verlage, mit denen er zusammenarbeitete, hatten ihren Sitz im süddeutschen Raum. Dies hängt mit Tripps Wohn- und Arbeitsort, aber auch mit dem Sitz des ersten Vertragspartners, dem Stuttgarter K. Thienemanns Verlag, zusammen.

Die Vielzahl unterschiedlicher Verlage bedeutet biografisch betrachtet, dass Tripp eine große Menge unterschiedlicher Vertrags- und Geschäftspartner hatte, also – häufig parallel – verschiedenen Arbeitgebern verpflichtet war, was einen großen organisatorisch-verwalterischen Aufwand mit sich brachte. Dies kann – verstärkt durch den abgelegenen Wohnsitz der Familie Tripp – als eine Erklärung für den von Tripp (1972) geschilderten Termindruck herangezogen werden.

⁷³ Vgl. zur Geschichte des „traditionsreiche[n] Unternehmen[s]“ Herder, das auch im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur als wichtiger Verlag gilt, den Lexikonbeitrag von Ossowski 1995.

⁷⁴ Vgl. zu Geschichte und Programm des Schaffstein Verlages ausführlicher auch Stark 2003, worin innerhalb der Bibliografie (S. 229–238) die unter Beteiligung Tripps entstandenen Werke aufgeführt werden.

⁷⁵ Dieser Kinderbuchverlag war schon damals durch die Veröffentlichung der Werke Astrid Lindgrens populär und zeichnete sich durch die „[b]esondere Berücksichtigung von Publikationen aus dem skandinavischen, niederländischen und angloamerikanischen Sprachraum in Übersetzungen“ (Raab 1984b, S. 604) aus.

Zudem weist die unterschiedliche Ausrichtung der Verlage darauf hin, dass er sich weniger um das Prestige seiner jeweiligen Auftraggeber und damit auch sein eigenes sorgte, sondern darauf angewiesen war und vielleicht sogar keine Schwierigkeiten damit hatte, mit Texten sehr unterschiedlicher Qualität und inhaltlicher Ausrichtung unter deutlich divergierenden Arbeits- und Gestaltungsbedingungen zu arbeiten.

Innerhalb der vorwiegend kinder- und jugendliterarischen Werke Tripps zeichnet sich weiterhin eine große Vielfalt der Genres ab, mit denen er sich konfrontiert sah. Über seine gesamte Schaffenszeit hinweg kristallisieren sich dabei einzelne Schwerpunkte heraus, die sich zwischen den 50er- und 70er-Jahren jedoch teilweise erheblich verschoben. Insgesamt deckt das Werkverzeichnis einen Großteil der zu dieser Zeit existenten erzählenden kinderliterarischen Genres ab: So findet man dort unter anderem Science-Fiction, Lausbuben-, Ferien- und Schulgeschichten, vereinzelt Mädchenbücher, Kinderkrimis, Wildwest-Literatur, Tiergeschichten, Fantastisches in unterschiedlichen Ausprägungen, Geschichtenanthologien, Reise-, Abenteuer- und Räuberbücher. Viele der von Tripp durchlaufenen genrebezüglichen Entwicklungen verliefen parallel, einige diachrone Tendenzen sollen dennoch im Folgenden festgehalten werden: Zu Beginn seiner Illustratorenlaufbahn, in den späten 50er- und frühen 60er-Jahren, stattete er mehrere Science-Fiction-Romane für Jugendliche mit Einbandzeichnungen und/oder Innenillustrationen aus. Dieses Genre ist im späteren Werkverzeichnis nicht mehr prominent. Insbesondere in den 70er-Jahren entstanden, sicherlich ausgelöst durch den Erfolg der von Tripp ausgestatteten, zur fantastischen Kinderliteratur zählenden Werke Endes und Preußlers, vermehrt Illustrationen zu Texten der fantastischen Kinderliteratur, so bspw. zu den Serien um die *Töpfchenhexe* von Ruoff oder den kleinen Teufel *Meffi* von Jannausch. Fantastische Elemente spielen auch eine Rolle in Tripps eigenen kinderliterarischen Werken, vor allem in *Marco und der Hai* (Tripp 1956), das als frühes Werk in den 50er-Jahren, also noch vor den Klassiker-Illustrationen entstand, und in *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* (Tripp 1973), dem Bilderbuch der 70er-Jahre, in dem sich Gesellschaftskritik und Fantastik begegnen. Genauso verfasste er allerdings mit *Borba und der Bär* (Tripp 1974) ein realistischeres Kinderbuch. Dieses erschien mit nur einem Jahr Abstand von *Papas Wurstbude* und kann als Abenteuergeschichte für Kinder bezeichnet werden, die ebenfalls gesellschaftskritische Elemente enthält. Vorwiegend in den 70er-Jahren stattete Tripp verschiedene Krimiserien für Kinder aus. Einen wichtigen Teil seines Werkes stellen über die Jahre hinweg Illustrationen zu sogenannten Lausbuben- und Schulgeschichten dar. Stellvertretend können hier die Autoren Anthony Buckeridge, Hans Gustl Kernmayr und ab den späten 60er-Jahren Werner Schrader genannt werden.

Die Entwicklung der genrespezifischen Schwerpunkte zeigt, dass Tripp für sehr unterschiedliche Stoffe angefragt wurde, bzw. diese auswählte, dass er zugleich aber auch – vor allem nachdem er sich in bestimmten Genres bewährt hatte – immer wieder für ähnliches eingesetzt wurde. Relativ unabhängig vom jeweiligen Genre weist das Werkverzeichnis ferner darauf hin, dass das Phänomen der Serialität einen großen Teil von Tripps Werk berührt, dass er also zahlreiche Bücher ausstattete, die in Verlagsreihen erschienen und bzw. oder inhaltlich aufeinander folgten.

Insgesamt lässt sich also eine Vielfalt in Tripps Illustrationen ausmachen, die sowohl die angesprochenen Adressaten als auch die Verlage, mit denen er zusammenarbeitete, und die Genres, die er illustrierte, betrifft. Als Schwerpunkte zeichnen sich dennoch die kinderliterarische Arbeit, die Kooperation mit dem K. Thienemanns Verlag als erstem und wichtigstem Vertragspartner und die Genres ab, in denen er sich als erfolgreicher Illustrator bewährte: Auf die Klassiker mit Texten Endes und Preußlers folgten Aufträge zu fantastischen Kinderbüchern und Serien, ein weiteres kontinuierlich wichtiges Genre sind Lausbuben- und Schulgeschichten. Die eigenen Bücher fokussieren Kinder als Adressaten und siedeln sich zwischen Bilder- und Kinderbuch sowie Fantastik und Realismus an.

3 Zusammenfassung

Im vorangegangenen Kapitel wurde zum einen ein kurzer Überblick über Tripps Biografie und Werdegang gegeben, der sich auf spärliche Quellen stützen musste, aber dennoch wesentliche Stationen von Tripps Leben und Schaffen aufzeigen konnte. Zum anderen wurden vier Werke bzw. Schaffensbereiche Tripps dargestellt: die 1938 in einer Heftchenreihe erschienenen Jungengeschichten *Zwischen Meer und Moor*, seine Beiträge für die Soldatenzeitung *Front und Heimat*, die im Zweiten Weltkrieg entstanden, die werbegrafische Arbeit, die er 1949 begann, sowie die Illustrationen und eigenen Kinderbücher, die ab 1956 entstanden.

Der Werdegang Tripps, der 1915 als jüngster Sohn in eine kinderreiche Familie mit künstlerisch ambitionierten und politisch aktiven Brüdern hineingeboren wurde, als Jugendlicher in der bündischen Jugend aktiv war, aber auch die nationalsozialistischen Organisationen HJ und Arbeitsdienst durchlief sowie Wehrpflicht und Kriegsdienst als Gebirgsjäger leistete, begann mit journalistischen und schriftstellerischen Arbeiten. Neben bislang nicht auffindbaren Veröffentlichungen in Periodika erschien 1938 Tripps erstes Buch *Zwischen Meer und Moor*. Im Zweiten Weltkrieg zeichnete und schrieb er dann als Frontsoldat für die schwäbische Soldatenzeitung *Front und Heimat*. Nach Kriegsende und Familiengründung begann er eine gebrauchsgrafische Ausbildung bei dem Maler und Grafiker Heinrich Berann und machte sich 1949 als Grafiker selbstständig. Während am Anfang die Werbegrafik sein Hauptbetätigungsfeld darstellte, wurde ab den späten 50er-Jahren die Arbeit als (Kinderbuch-)Illustrator immer bedeutsamer. Wesentliche Partner waren dabei der K. Thienemanns Verlag sowie die Autoren Michael Ende und Otfried Preußler. In den 60er- und 70er-Jahren war Tripp ein vielbeschäftigter Illustrator, der mit seinen Zeichnungen zu mehr als 200 Büchern bis zu seinem Tod im Jahre 1978 insbesondere den Kinderbuchmarkt prägte. Daneben veröffentlichte Tripp 1956, 1973 und 1974 drei eigene, allerdings wenig erfolgreiche Kinderbücher.

Mit *Zwischen Meer und Moor*, den Beiträgen zu *Front und Heimat* sowie der werbegrafischen Arbeit Tripps wurden innerhalb des Werküberblickes drei Schaffensbereiche in Grundzügen behandelt, die in der Wahrnehmung Tripps bislang kaum eine Rolle spielen. Die Ergebnisse der Auseinandersetzung mit diesen Bereichen sollen im Folgenden ausgerichtet auf das kinderlitera-

rische Werk Tripps noch einmal gebündelt werden. Danach werden die Ausführungen zum illustratorischen und eigenen kinderliterarischen Werk zusammengefasst. In einem weiteren Schritt wird bezogen auf Tripps Werdegang dargestellt, inwiefern die Erkenntnisse aus dem Werküberblick die Darstellung Tripps als Autodidakt ergänzen. Abschließend werden Forschungsdesiderate benannt, die Tripps Biografie und Gesamtwerk betreffen.

Als junger Mann trat Tripp 1938 in *Zwischen Meer und Moor* mit autobiografisch geprägten Texten aus dem Kontext der bündischen Jugend hervor und nutzte dafür das Format der Heftchenreihe. Er zeigte sich dabei als eigenwilliger Verfasser, der antikonventionell und zugleich in Übereinstimmung mit jungen Schriftstellern seiner Zeit schrieb. Inhaltlich stehen in dem Buchlein Fahrten einer Jungengruppe und damit die Initiation junger Männer im Gleichaltrigenverbund, bei der Konfrontation mit Fremden sowie bei der Bewährung in der Natur im Vordergrund. Als narrative Besonderheiten wurden metafiktionale Verfahren und intermediale Bezugnahmen festgestellt, sprachlich Mischungen von Sprachstilen und -varietäten.

Diese inhaltlichen Schwerpunkte, aber auch die narrativen und sprachlichen Verfahren setzen sich in Tripps Beiträgen zu *Front und Heimat* fort. In seinen zahlreichen Texten, Zeichnungen und Text-Bild-Kombinationen für die Frontzeitung wird wiederum das Zusammenleben einer Männergemeinschaft – hier der Soldaten – dargestellt. Humor wird dazu eingesetzt, deren Leben erträglicher zu machen. Narrativ und bildnerisch auffällig sind in *Front und Heimat* Tripps Strategien zur Selbstinszenierung, wobei sich auf Bildebene visualisierte Signaturen häufen. Eine typografische Besonderheit, die Tripp später auch als Illustrator einsetzte, ist der Einsatz von Handschrift für Titelzeichnungen und zur Stärkung der Verbindung zwischen Text und Bild. Dass Tripp als Mitarbeiter der Soldatenzeitung unter widrigsten Bedingungen schreibend und zeichnend so produktiv war und damit eine relativ große Öffentlichkeit erreichte, weist auf einen hohen Ehrgeiz und Willen, sich in diesem Bereich zu betätigen, hin.

Tripps werbegrafische Arbeiten, von denen die ersten kurz nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, sind dann zunächst von seiner Ausbildung bei Heinrich Berann geprägt. Motivische Schwerpunkte liegen – den Auftraggebern aus dem Fremdenverkehr entsprechend – auf der Darstellung von Landschaft. Tripp entwickelt dann aber auch eigene Stärken in der Figurendarstellung, indem er Touristen und Einheimische als Typen abbildet, die in einer Heimatidylle situiert werden. Als Kernpunkte aus den drei angeführten Schaffensbereichen, die eine Kontinuität zu dessen kinderliterarischem Werk darstellen, zeichnen sich vorläufig folgende ab: Inhaltlich sind die Auseinandersetzung mit männlicher Initiation und mit dem Gegensatz zwischen Heimat und Fremde als werkübergreifend anzunehmen, narrativ stechen metafiktionale Verfahren auf Text- und Bildebene hervor, sprachlich fallen Mischungen von Sprachstilen auf, bildnerisch-typografisch die enge Verbindung zwischen Handschrift und Zeichnung und bildnerisch die Darstellung von Figurentypen.

Der abschließende Überblick über Tripps Werk als Illustrator und Autor eigener Kinderbücher ergab dann eine Vielfalt hinsichtlich der Adressaten, Verlage und Genres, die Tripp abdeckte. Trotz der Heterogenität auch dieses Schaffensbereiches zeigten sich dabei einige diachrone Ten-

denzen: Obwohl Tripp gelegentlich Bücher für Erwachsene bzw. nicht spezifisch adressierte Bücher ausstattete, liegt der Schwerpunkt seiner Illustrationen auf der KJL. Dementsprechend ist sein erster und wesentlicher Vertragspartner unter den insgesamt 40 Auftraggebern, die sich in Ausrichtung und Prestige unterscheiden, ein Kinderbuchverlag, der K. Thienemanns Verlag. Dieser verlegt als einziger bis heute ununterbrochen Werke mit Illustrationen Tripps, die Kinderklassiker mit Texten von Ende, Preußler und Lornsen. Weiterhin stattete Tripp als Illustrator zwar nahezu sämtliche zeitgenössischen Genres der KJL der 50er- bis 70er-Jahre aus, dabei bilden sich aber ebenfalls Schwerpunkte ab: Wenn er sich – wie mit Endes und Preußlers fantastischen Texten – in einem Genre bewährt hatte, wurde er davon ausgehend wiederholt für ähnliche Stoffe, oft auch serienweise, angefragt. Außerdem illustrierte er häufig Lausbuben- und Schulgeschichten. Mit den drei eigenen Büchern richtet er sich an Kinder verschiedenen Alters und wählt dafür fantastische sowie realistische Stoffe.

Bezogen auf Tripps Werdegang ergaben sich innerhalb des Werküberblicks Ergänzungen zur Darstellung als Autodidakt, die von ihm selbst und nachfolgend auch von den wenigen vorhandenen biografischen Texten propagiert wird: Bei der Entwicklung seiner zeichnerischen Fähigkeiten war er nicht so uneingeschränkt auf sich selbst beschränkt, wie die Quellen vermuten lassen. Schon während seiner Arbeit an der Soldatenzeitung war Tripp in eine Art Künstlerkollektiv eingebunden. Im Austausch mit seinen zum Teil akademisch ausgebildeten „Künstlerkameraden“ erprobte er in seinen Zeichnungen für *Front und Heimat* verschiedene Stile und entwickelte eigene bildnerische Erkennungszeichen, die er teilweise in seinen späteren Arbeiten weiterverwendet. Die Frontzeichner nahmen überdies gegenseitig aufeinander Bezug, stellten sich selbst und untereinander dar. Tripp konnte hier in ungewöhnlichen Umständen von anderen lernen und Anerkennung für seine eigenen Stärken gewinnen. Eine weitere Professionalisierung erreichte er nach Kriegsende durch die gebrauchsgrafische Ausbildung bei Heinrich Berann. Neben der subjektiv-realistischen Landschaftsdarstellung lernte er bei Berann und in der eigenen gebrauchsgrafischen Praxis wesentliche Grundlagen der Text- und Seitengestaltung, der Anordnung von Text und Bild, die ihm später als Illustrator sehr nützlich wurden. Seinen eigenen Stil, für den er als Kinderbuchillustrator bekannt werden sollte, entwickelte er Anfang der 60er-Jahre dann tatsächlich autodidaktisch in der Illustration, aber auch in der Werbegrafik.

Der Überblick über Tripps Biografie und Gesamtwerk, der hier erfolgte, versteht sich als erster Versuch einer Annäherung an Tripps Schaffen. Für die weitere Forschung ergeben sich daraus einige Desiderate. So müssten sich im Zuge der Erschließung kinderliterarischer Nachlässe weitere Quellen zu Tripps Biografie auffinden lassen. Ebenso sollte eine umfassende Recherche zu seinen frühen journalistischen Texten im Kontext der bündischen Jugend erfolgen, die eine Ergänzung zur Analyse von *Zwischen Meer und Moor* bilden und darüber hinaus Einblicke in Tripps Jugend vermitteln könnten. Tripps Arbeit für die Soldatenzeitung *Front und Heimat* bietet in ihrer Heterogenität und schieren Menge ein eigenes Forschungsfeld, das unter der historisch-ideologischen Perspektive des Erscheinens in einer nationalsozialistischen Publikation zu betrachten wäre. Weiterhin müsste die Werbegrafik noch gründlicher erforscht und in einen größe-

ren zeitgeschichtlichen Zusammenhang eingebettet werden. Tripps umfangreiches Werk als Illustrator und Autor gibt ebenfalls Anlass für vielfältige Auseinandersetzungen etwa im Abgleich zur Arbeit anderer Illustratoren oder im Kontext seiner Entstehungszeit.

Ein erster Versuch, sich diesem kinderliterarischen Werk anzunähern, wird in Kapitel IV dieser Studie erfolgen. Um Tripps Arbeit als Illustrator und Autor analysieren zu können, wird davor im folgenden Kapitel aber zunächst aus dem Konzept des Paratextes das methodische Vorgehen abgeleitet.

III Annäherungen an die Begrifflichkeit – Der Paratext in der Forschung

Nachdem im vorangegangenen Kapitel eine Auseinandersetzung mit Tripps Biografie und Gesamtwerk stattfand, wodurch dessen kinderliterarisches Schaffen kontextualisiert wurde, wird in diesem Kapitel ein theoretisch fundiertes Vorgehen entwickelt, das einen strukturierten analytischen Zugriff auf dieses kinderliterarische Werk erlaubt. Zu diesem Zweck befassen sich die folgenden drei Abschnitte zunächst mit Annäherungen an den Paratextbegriff, der als wesentliche Grundlage für die Werkanalyse gewählt wird, bevor das Analyseverfahren selbst dargestellt wird.

Das Paratextkonzept, das von Gérard Genette geprägt wurde, geht aus der Intertextualitätsforschung hervor und bezieht sich auf das Verhältnis zwischen Haupt- und Nebentext bzw. Schrifttext sowie Rahmen-Elementen und materiellen Gegebenheiten eines Buches. Der Terminus Paratext ist ein Neologismus, den Genette 1982 aus den Begriffen gr. *para*: neben, über ... hinaus und lat. *textus*: Gewebe, Zusammenhang bildete. Dem neben dem Text bestehenden Paratext wird eine kommentierende, präsentierende, ergänzende oder rahmende Funktion zugeordnet, er kann diese Funktionen aber ggf. auch überschreiten. Unter den Paratextbegriff werden heterogene Elemente im mehr oder weniger unmittelbaren Umfeld des Textes, bspw. der Schutzumschlag, die Titelei, das Vorwort und die Vorsatzpapiere, aber auch Texte wie Rezensionen oder Autoreninterviews gefasst. Durch die Disparität seiner Elemente, die Genette erstmals systematisch zu erfassen versuchte, ist der Paratextbegriff bislang recht vage, allerdings ist die entsprechende Forschungsgeschichte auch noch jung.

Das Paratextkonzept wird hier trotz seiner möglichen Unschärfe aus zwei Gründen als Basis für die Analyse von Tripps kinderliterarischem Werk ausgewählt: Es soll sowohl dazu genutzt werden, eine erweiterte Werkinterpretation unter Einbeziehung derjenigen Buch-Elemente zu erreichen, die neben dem Text bestehen (werkanalytischer Aspekt), als auch dafür, Produktion und Rezeption bzw. die Rolle der Autoren, insbesondere Tripps Positionierung innerhalb und außerhalb der Werke, zu beleuchten (literatursoziologischer Aspekt). Dabei wird angenommen, dass das Konzept des Paratextes Tripps heterogenem Werk als Autor und Illustrator in zweierlei Hinsicht entspricht: Einerseits erlaubt es eine kleinschrittige Kategorisierung derjenigen Elemente des Buches unter Zuhilfenahme buchwissenschaftlicher Fachbegriffe, die bei literarischen Analysen häufig unberücksichtigt bleiben, die Tripp aber gerade intensiv nutzt und deren Überformung ein wesentliches Charakteristikum seines Werkes ist.⁷⁶ Es eignet sich also für einen strukturierten Zugriff auf dessen disparates Werk. Andererseits bietet es damit verbunden die Möglichkeit,

⁷⁶ Baumeister (1978a; 1978b), Tripps Lektor bei Herder, hebt in seinen Nachrufen auf Tripp Qualitäten von dessen Arbeit hervor, die sehr gut in Einklang zu bringen sind mit Genettes Ausführungen zum Paratext als dem Text dienendes Element. Zum einen wird bei Baumeister betont, dass Tripps Bilder „nie Selbstzweck“, sondern stark auf das jeweilige Buch abgestimmt gewesen seien: „gleichmäßig verteilt auf die inhaltlichen Schwerpunkte, abwechselnd in Größe, Ausschnitt oder Wahl des Blickpunktes, abgestimmt auf das Seitenformat, den Satzspiegel, die typographische Grundlinie“ (ebd.). Zum anderen wird seine besondere Fähigkeit in der Gestaltung und Überformung einzelner Buch-Elemente akzentuiert, etwa von Innentiteln, Impressumsbildern, Schutzumschlägen und Einbandbildern, bei denen Tripp „verblüffend einfache und gerade dadurch wirkungsvolle und einprägsame Lösungen“ (ebd.) gefunden habe.

Tripps bislang unbeachtete Anteile an der Werkentstehung aufzudecken und sie in Beziehung zum Text sowie zur Rolle der Textautoren zu interpretieren.

In diesem Kapitel wird nun ausgehend von Genettes Theorie zuerst das Konzept des Paratextes dargestellt (vgl. Kapitel III.1). Nach der Zusammenfassung von dessen wichtigsten Aussagen zur Typologie wird die Bedeutung des Konzeptes für die Literatur- und Medienwissenschaft unter Berücksichtigung der KJL-Forschung kurz aufgezeigt, die Genettes Überlegungen für sich adaptieren (vgl. Kapitel III.2). In einem weiteren Schritt werden Kritik und Ergänzungen des Paratextbegriffes untersucht, die sich auf Unschärfen und Ungereimtheiten von Genettes Konzept beziehen, um davon ausgehend das Paratextverständnis dieser Studie zu formulieren (vgl. Kapitel III.3). Abschließend wird als methodisches Vorgehen für die folgende Analyse kinderliterarischer Werke Tripps das Verfahren der paratextorientierten Werkanalyse entfaltet, das sich aus der Typologie des Paratextes ableitet (vgl. Kapitel III.4).

1 Typologie des Paratextes bei Genette

Bereits vor Gérard Genette, der die Theorie des Paratextes begründet, gehören Elemente des Buches wie der Titel oder das Vorwort, die später von ihm unter dem Begriff „Paratext“ gebündelt werden, zum literaturwissenschaftlichen Forschungsgebiet. Eine systematische Zusammenfassung der verschiedenen Einzelphänomene setzt jedoch erst mit Genette ein. Er verwendet den Paratextbegriff in seiner hier gebrauchten Bedeutung erstmals in *Palimpsestes* (Genette 1982), in der deutschsprachigen Ausgabe mit *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (Genette 1993) überschrieben. Darin befasst er sich im Kontext der Intertextualitätstheorie mit den Beziehungen, die Texte untereinander eingehen. Er unterteilt diese von ihm sogenannten „transtextuellen“ Beziehungen in fünf Typen. Neben der Intertextualität, der Metatextualität, der Hypertextualität und der Architextualität führt er die Paratextualität auf, die hier allerdings noch nicht im Zentrum seiner Aufmerksamkeit steht (vgl. ebd., S. 9–18). Diese betreffe die „Beziehung, die der eigentliche Text im Rahmen des von einem literarischen Werk gebildeten Ganzen mit dem unterhält, was man wohl seinen *Paratext* nennen muß [...]“ (ebd., S. 11).⁷⁷ Einer Aufzählung verschiedener Elemente, die er dem Paratext zurechnet, namentlich „Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen, Motti; Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag“⁷⁸ (ebd.) fügt Genette die Ergänzung an:

und viele andere Arten zusätzlicher, auto- oder allographer Signale, die den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten und manchmal mit einem offiziellen oder offiziellen Kommentar versehen, dem sich auch der puristischste und äußeren Informationen gegenüber skeptischste Leser nicht so leicht entziehen kann, wie er möchte und es zu tun behauptet. (Ebd., S. 11f)

⁷⁷ Sofern dies nicht anders gekennzeichnet wird, sind Hervorhebungen in Zitaten, hier durch Kursivierung, aus dem Originaltext übernommen.

⁷⁸ Interessant ist, dass hier explizit nur solche Bestandteile des Paratextes aufgeführt werden, die Genette später dem „Peritext“ zuordnen wird, die sich also in unmittelbarer Nähe des Textes befinden. Elemente außerhalb des Buches, die er als „Epitext“ bündeln wird, finden hingegen noch keine Erwähnung.

Damit benennt er als eine Funktion des Paratextes die Kommentierung des Textes. Weiterhin charakterisiert er die Beziehungen zwischen Text und Paratext als „privilegierten Ort der pragmatischen Dimension des Werkes [...], d. h., seiner Wirkung auf den Leser“ (ebd., S. 12). Genette spricht dem Paratext also eine bedeutende Rolle innerhalb der Rezeption zu.

Eine ausführliche definitorische und typologische Auseinandersetzung mit dem Paratext erfolgt einige Jahre später in *Seuils* (Genette 1987), in der deutschen Übersetzung als *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* (Genette 2001) bekannt. Fokussiert werden hier literarische Werke, von denen Genette zunächst aussagt, sie bestünden „ausschließlich oder hauptsächlich aus einem Text“ (ebd., S. 9), um dann anzufügen, dass der Text „sich jedoch selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autornamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen“ (ebd.) präsentierte. Der Status dieser Bestandteile eines Buches, die Genette als Paratext, bildlich als „Schwellen“ zum Text, bezeichnet, gegenüber dem Text sei unklar:

sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinn des Wortes zu *präsentieren*: ihn *présent* zu machen, und damit seine „Rezeption“ und seinen Konsum in, zumindest heutzutage, der Gestalt eines Buches zu ermöglichen. (Ebd.)

Ihre Aufgabe, den Text zu präsentieren, wird damit zum definitorischen Element, das die heterogenen Bestandteile des Konstruktes zusammenhält: „Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.“ (Ebd., S. 10) Somit wird der Paratext als Mittler zwischen Text und Leser bzw. der Öffentlichkeit eingeführt. Neben dem Zweck der Präsentation, die dem Publikum den Zugang zum Text eröffnet (oder auch verwehrt), unterstreicht Genette die lektüresteuernde Funktion des Paratextes. Er geht davon aus, dass dieser „immer einen auktorialen oder vom Autor mehr oder weniger legitimierten Kommentar“ (ebd.) enthalte und definiert ihn als „Zone des Übergangs“ bzw. der Transaktion zwischen Text und Nicht-Text. Der Paratext sei damit ein geeigneter „Schauplatz für eine Pragmatik und eine Strategie, ein Einwirken auf die Öffentlichkeit im [...] Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre“ im Sinne des „Autors und seiner Verbündeten“ (ebd.). Genette geht also davon aus, dass der Paratext es dem Autor bzw. dessen Verbündeten ermögliche, den Text zu kommentieren und auf die Rezipienten einzuwirken. Diesen funktionalen Charakter, sein Anliegen, dem Text „ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt“ (ebd., S. 388) gilt Genette als die wesentlichste Eigenschaft des Paratextes, die bspw. dessen ästhetische Funktion, die er despektierlich mit „im Umfeld des Textes ‚hübsch‘ zu wirken“ (ebd.) umschreibt, überwiege. Damit wird dem Paratext eine manipulatorische Funktion zugesprochen, für die der Leser aufmerksam sein sollte (vgl. ebd., S. 390).

Die Stellung des Autors wird in Genettes Paratexttheorie, wie bereits anklang, deutlich betont. Damit positioniert sich Genette gegenüber literaturwissenschaftlichen Strömungen, die die Be-

deutung des Autors für die Sinngebung von Texten relativieren.⁷⁹ Für Genette ist die „Richtigkeit des auktorialen Standpunkts (und, beiläufig, des verlegerischen) [...] das implizite Credo und die spontane Ideologie des Paratextes.“ (ebd.) Über den Paratext habe der Autor die Möglichkeit, den Leser in eine ganz bestimmte Richtung zu lenken, sich selbst und das Werk in einem von ihm gewünschten Licht erscheinen zu lassen (vgl. ebd.).

Weiterhin seien Paratexte historisch wandelbar und bestimmte Paratext-Elemente müssten nicht zu jeder Zeit zwingend vorhanden sein, wohingegen der Text unwandelbar und wenig anpassungsfähig sei (vgl. ebd.). Trotzdem aber könne, so behauptet Genette ausgehend von einem sehr grundlegenden Paratextverständnis, kein Text ohne jeglichen Paratext sein (vgl. ebd., S. 11). Die einzelnen Paratext-Elemente seien dabei jeweils „unterschiedlich verbindlich“ (ebd., S. 12). Nicht jeder Leser müsse jedes Element zur Kenntnis nehmen und umgekehrt richte sich nicht jedes Paratext-Element an sämtliche Rezipienten. Der Paratext sollte nicht der Versuchung erliegen, den Text zu übertrumpfen, „über seine Funktion hinauszugehen, abschirmend zu wirken und somit sein eigenes Spiel auf dem Rücken des Textes zu spielen“ (ebd., S. 390). Schließlich bleibt für Genette der Paratext dem Text untergeordnet, indem er als „Behelf“, als „Zubehör des Textes“ charakterisiert wird (vgl. ebd., S. 391).

Zur Definition des Paratextes gehört weiterhin der Hinweis auf die Heterogenität seiner Bestandteile, einer „vielgestaltigen Menge von Praktiken und Diskursen“, die Genette unter dem Begriff subsumiert, weil ihm „die Gemeinsamkeiten ihrer Interessen oder die Übereinstimmungen ihrer Wirkungen wichtiger erscheinen als die Vielfalt ihrer Aspekte“ (ebd., S. 10). Der Vielfalt des Konstruktes trägt Genette insofern Rechnung, als er eine ausführliche Kategorisierung seiner Elemente nach verschiedenen Kriterien vornimmt. Er berücksichtigt deren „räumliche, zeitliche, stoffliche, pragmatische und funktionale Eigenschaften“ (ebd., S. 12) in Abhängigkeit vom Text. Eine auch für die vorliegende Studie bedeutsame Unterscheidung ist die räumliche in Peritext und Epitext. Während der Peritext diejenigen Elemente umfasst, die sich im direkten Umfeld eines Textes befinden, also innerhalb eines Buches anzutreffen sind (vgl. ebd., S. 12), beinhaltet der Epitext „alle Mitteilungen, die ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt sind“ (ebd.). Auf eine einfache Formel reduziert gestaltet sich das Verhältnis der Begriffe Paratext, Peritext und Epitext wie folgt: „*Paratext = Peritext + Epitext*.“ (Ebd., S. 13)

In Bezug auf deren zeitliche Situierung werden Paratext-Elemente danach klassifiziert, ob sie früher, gleichzeitig („originaler Paratext“) oder später als der Text – gemeint ist hier der veröffentlichte Erst- oder Originalausgabe – entstanden sind. Weiterhin sei relevant, ob Elemente des Paratextes zu Lebzeiten („anthumer Paratext“) oder nach dem Tod eines Autors („posthumer Paratext“) entstünden (vgl. ebd., S. 13). Mit der Frage nach dem stofflichen Status von Paratext-Elementen wird neben bildlichen und materiellen, d. h. typografischen Elementen auch der sogenannte faktische Paratext aufgeführt, der Gegebenheiten wie Alter, Geschlecht oder sexuelle

⁷⁹ Grüttemeier (2003, Sp. 573) nennt als ein zentrales Anliegen Genettes die „Relativierung der poststrukturalistischen Formel vom Tod des Autors“. Genette gibt an, die diesbezügliche Debatte lasse ihn „ziemlich perplex oder gar gleichgültig zurück“ (Genette 2001, S. 389).

Orientierung eines Autors, Erscheinungsdatum des Werkes oder dessen Bezug zu anderen Werken des Autors (auktorialer Kontext) bzw. der Gattung (Gattungskontext) umschließt, die auf ihre rezeptionssteuernde Wirkung hin befragt werden. Genette erkennt allerdings auch die Gefahr der Entgrenzung, die gerade die Einbeziehung des faktischen Paratextes bedeutet: Der Paratext als Übergangszone dürfe nicht vergrößert werden, indem man „ihre Ränder untergräbt“ (ebd., S. 388), er habe zwar einen unbegrenzten Charakter, besitze aber „in seinem Zentrum ein eigenes und unanfechtbares Territorium [...], in dem seine ‚Eigenschaften‘ deutlich hervortreten“ (ebd.). Genette warnt davor, „leichtfertig zu verkünden, daß ‚alles Paratext ist‘“ (ebd.).

Weiterhin unterscheidet Genette Paratext-Elemente nach deren pragmatischem Status, also nach den „Eigenschaften seiner Kommunikationsinstanz oder -situation“ (ebd., S. 15). Neben der Frage nach dem Adressaten und dem Adressanten sowie dem Grad der Verantwortlichkeit des ersten für die paratextuelle Mitteilung stellt er hier die „illokutorische Wirkung“ (ebd., S. 17) von Paratext-Elementen heraus. Hinsichtlich des Adressanten wird zwischen auktorialem und verlegerischem Paratext unterschieden.⁸⁰ Adressat eines Paratext-Elementes ist zunächst ein undefiniertes Publikum. Genette differenziert allerdings drei Abstufungen: So könne sich ein Bestandteil des Paratextes tatsächlich an die Öffentlichkeit wenden, also z. B. im Falle eines Titels an alle, die ihm begegnen, beim Vorwort etwas eingeschränkter an die (potenziellen) Leser des Buches oder – wie beim Waschzettel – an eine bestimmte Gruppe von Lesern, hier die Kritiker (öffentlicher Paratext). Ein Autor bzw. Verleger könne aber auch eine bestimmte Privatperson unter Ausschluss der Öffentlichkeit ansprechen, wie es bspw. bei Briefen vorkommt (privater Paratext), bzw. ein Paratext-Element sogar nur an sich selbst richten wie bei einem Tagebucheintrag (intimer Paratext, vgl. ebd.). Mit der illokutiven Wirkung eines Paratext-Elementes meint Genette schließlich dessen funktionalen Charakter, also die Tatsache, dass hiermit unterschiedliche Ziele angestrebt werden. So könnten Bestandteile des Paratextes zur Mitteilung einer Information, zur Erklärung einer Absicht oder Interpretation eingesetzt werden oder auf andere Weise den Leser in seiner Lektüre steuern (vgl. ebd., S. 17f).

Genette klassifiziert zusammengefasst Elemente des Paratextes nach folgenden fünf Fragen, denen er bestimmte Kategorien zuordnet: Die erste, auf den Urheber bezogene Frage, von wem ein Paratext-Element stammt, kann mit den Begriffen auktorial, verlegerisch oder allograph beantwortet werden, wobei hinsichtlich der Verantwortetheit eines Elementes noch einmal in offiziell und offiziös unterschieden wird. Die zweite Frage, wo sich ein Element in Entfernung zum Text befindet, lässt sich mit den beiden Subtypen Peritext und Epitext umschreiben. Die dritte Frage, wie bzw. in welcher Form es vorliegt, wird mit verbal, bildlich, materiell oder typografisch beantwortet. Wann ein Paratext-Element entstand, kann viertens sowohl hinsichtlich der Bezugsgröße Erstausgabe mit früher, original, später oder nachträglich als auch bezogen auf den Tod

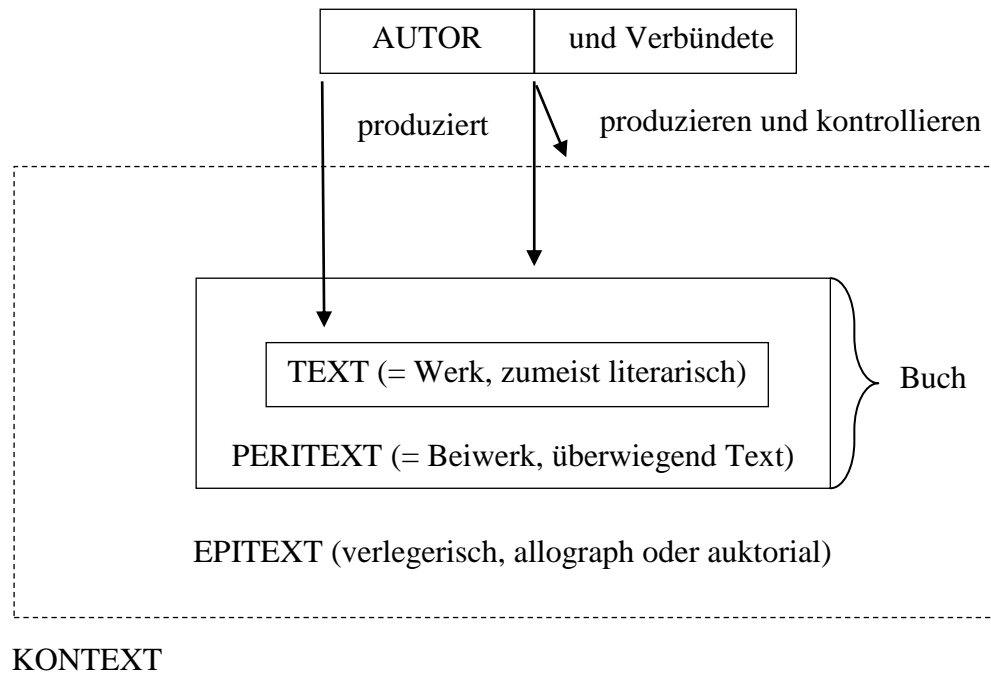
⁸⁰ Damit wird nicht ausgeschlossen, dass Autor und Verleger Teile ihrer Verantwortung an weitere beteiligte Personen abtreten können. Eine grobe Einteilung der Verantwortung des Autors oder Verlegers für ein Paratext-Element fasst Genette mit den Begriffen offizieller (von Autor oder Verleger autorisierter) und offiziöser (eingeschränkt vom Autor verantworteter) Paratext (vgl. ebd., S. 16f).

des Autors mit posthum oder anthum geklärt werden. Der fünften Frage, an wen sich ein Element des Paratextes richtet, wird mit öffentlich, privat oder intim entsprochen.⁸¹

Insgesamt ist der Paratext bei Genette letzten Endes ein vielgestaltiges auktoriales Konstrukt, das funktional auf den Text und dessen Kommentierung ausgerichtet ist, diesem aber schließlich untergeordnet bleibt, was sich im Begriff des Beiwerkes ausdrückt. Wie der Text, der bei Genette mit dem literarischen Werk gleichgesetzt wird, stehen auch Epitext und Peritext als Bestandteile des Paratextes für ihn unter der Kontrolle des Autors und seiner Verbündeten. Als Peritext berücksichtigt Genette in seiner Typologie vorwiegend textuelle Elemente, nichtverbale Bestandteile lässt er aus pragmatischen Gründen außen vor.

Genettes Konzept des Paratextes soll hier abschließend noch in ein Schaubild übertragen werden. Dies erfolgt vor dem Hintergrund, dass auch der Paratextbegriff dieser Studie am Ende des entsprechenden Abschnittes (vgl. Kapitel III.3, S. 82) grafisch dargestellt wird. Auf diese Weise sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Genettes Überlegungen und der Positionierung der vorliegenden Studie, die sich um die Analyse von Tripps kinderliterarischem Werk bemüht, deutlich werden. Vereinfacht dargestellt lässt sich Genettes Paratextkonzept wie folgt als Schaubild (vgl. Abb. S. 68) umsetzen: Der literarische Schrift- oder Haupttext, der mit dem Werk gleichgesetzt wird, ist der Kern im Inneren eines Buches. Dieser Schrifttext geht auf einen singulären Autor zurück, wird also von diesem produziert. Der Peritext, der als Beiwerk gilt, gehört zum Buch, aber nicht zum Werk im engeren Sinn, er kann vielmehr als dessen Rahmen dargestellt werden und besteht überwiegend aus Text. Der Peritext wird – ebenso wie der Epitext, der sich außerhalb des Buches befindet – vom Autor und dessen Verbündeten produziert und bzw. oder kontrolliert. Die Grenze des Epitextes, der aus verlegerischen, allographen – aber von Autor und Verleger kontrollierten – und auktorialen Äußerungen bestehen kann, nach außen erscheint gegenüber dem Kontext als durchlässig. Diese Anfälligkeit für Entgrenzungen wird hier durch eine durchbrochene Linie angedeutet.

⁸¹ Vgl. zu diesen Angaben das übersichtlich gestaltete Schaubild „Paratexte im Kommunikationsmodell“ in Klein/Werner 2011, S. 21.



2 Adaptionen des Begriffes in Literatur- und Medienwissenschaft

Im Folgenden wird kurz dargestellt, wie Genettes Konzept des Paratextes, das im vorangegangenen Abschnitt behandelt wurde, in der Literaturwissenschaft, dabei insbesondere auch in der KJL-Forschung, sowie in der Medienwissenschaft adaptiert wurde. Es geht hier zunächst um einen knappen Forschungsüberblick, während erst in Kapitel III.2 die Auseinandersetzung mit Kritik und Ergänzungen des Konzeptes sowie die daraus resultierende Positionierung dieser Studie erfolgt.

In der Literaturwissenschaft, aus der das Konzept stammt, hat der Paratextbegriff mittlerweile Fuß gefasst. So konstatiert Jürgensen, es handle sich dabei um ein „anschlussfähiges Konzept zur Interpretation literarischer Werke, das seither von der literaturwissenschaftlichen Forschung vielfach aufgegriffen [...] wurde“ (vgl. Jürgensen 2007, S. 21). Dembeck (2007, S. 7) sieht dies vor allem darin begründet, dass die Bündelung der verschiedenen Praktiken, die „einen ähnlichen Stellenwert hinsichtlich der Anschlußfähigkeit des Textes für Kommunikation haben“ (ebd.), unter dem Begriff des Paratextes als plausibel angesehen werde: „Der Genettesche Begriff des Paratextes setzt *eine* Unterscheidung, wo vorher viele herrschten.“ (Ebd.) Verschiedene literaturwissenschaftliche Ansätze beziehen dementsprechend die Paratextualität ein. Dazu gehört die eng mit dem Konzept verbundene Intertextualitätsforschung, die sich dafür interessiert, wie aus der Konfrontation von Texten und Textsorten, hier von Text und Paratext, Bedeutung entsteht. Über die Einbeziehung des Paratextes in die Werkinterpretation sollen somit zusätzliche Informationen berücksichtigt werden, die die Lektüre steuern und die Interpretation verändern können. Auch die Literatursoziologie nutzt Genettes Konzept „im Rahmen von Versuchen, die Stra-

tegien zu analysieren, mit denen Autoren und Verlage eine bessere Position im literarischen Feld anstreben“ (Grüttemeier 2003, Sp. 572).

Betrachtet man die literaturwissenschaftliche Forschung zum Paratext im Einzelnen, so ergibt sich folgendes Bild: Neben Studien, die die Kategorie der Paratextualität zur Analyse konkreter Texte heranziehen, existieren historisch angelegte Arbeiten. Darin werden bspw. einzelne Elemente des Paratextes und deren Beziehung zum Text (vgl. Retsch 2000), die paratextuellen Strategien einzelner Autoren (vgl. Jürgensen 2007; Pluto-Prondzinski 2016; Witzke 2017) oder die paratextuellen Entwicklungen und Funktionen innerhalb ausgewählter Epochen oder Zeiträume (vgl. Dembeck 2007; Ammon/Vögel 2008) untersucht. Die Studien zu einzelnen Paratext-Elementen befassen sich mit deren spezifischen Funktionsweisen, so z. B. denjenigen von Motti (vgl. Antonsen 1998), Fußnoten (vgl. Zubarik 2014) oder Vorworten (vgl. Retsch 2000; Pluto-Prondzinski 2016). Die Auseinandersetzung mit den geschichtlichen Aspekten des Paratextes (vgl. Dembeck 2007; Ammon/Vögel 2008) macht darauf aufmerksam, dass viele heute gebräuchliche paratextuelle Verfahren keinesfalls selbstverständlich sind. Einige Elemente des Paratextes sind, wie schon Genette anmerkte, fakultativ und damit historischen Wandlungen unterlegen, wodurch es aktuell möglich ist, sich aus einem vielfältigen historisch gewachsenen Spektrum paratextueller Praktiken zu bedienen und damit bestimmte Konnotationen aufzurufen. Neben spezifischen Untersuchungen zu Werken, Autoren, Einzelelementen oder Epochen wird der Paratextbegriff mittlerweile aber auch in allgemeineren literaturwissenschaftlichen Werken z. B. zur Erzähltextanalyse ganz selbstverständlich als Kategorie aufgeführt (vgl. z. B. Martínez 2011; Mair 2014, S. 21f; Lahn/Meister ³2016, S. 54–59), was die literaturwissenschaftliche Verbreitung und Relevanz des Begriffes belegt.

Die KJL-Forschung, die für diese Studie von besonderer Bedeutung ist, weil die zu analysierenden Werke Tripps aus deren Gegenstandsbereich stammen, greift die Theorie des Paratextes seit den 90er-Jahren auf. Hier sind vor allem Studien zu bestimmten kinderliterarischen Werken zu finden, deren Analysen die Peritexte einbeziehen oder die sich im Werkvergleich mit solchen Elementen befassen. Der Epitext als zweiter Subtypus des Paratextes wird in der KJL-Forschung, wie auch in der Literaturwissenschaft im Allgemeinen deutlich zurückhaltender herangezogen. Während Paratexte innerhalb der KJL-Forschung lange eher am Rande thematisiert wurden (vgl. z. B. Nikolajeva/Scott 2006b), nimmt die Aufmerksamkeit dafür in den letzten Jahren insbesondere in der Bilderbuchforschung zu (vgl. z. B. Bjorvand 2014; Bosch 2014; Staiger 2014). Oftmals wird die Wichtigkeit des Paratextes allerdings erst in Situationen erkannt, in denen sich die Umgebung eines Textes ändert, z. B. bei Neu- bzw. Mehrfachillustrationen, kinderliterarischen Übersetzungen oder der Transformation weltliterarischer Klassikerstoffe ins Bilderbuch (vgl. O’Sullivan 2000; Alvstad 2003; Zöhrer 2010). Dass eine Analyse gerade des Peritextes bezogen auf Kinderliteratur besonders fruchtbar ist, erklärt Higonnet (1990, S. 47) ganz schlicht mit der Kürze des Textes, die den Fähigkeiten der jungen Rezipienten geschuldet ist. Diese Kürze lasse den Peritext deutlich zutage treten. Außerdem spielt die Materialität des Buches eine Rolle. In Bilderbüchern wird der Peritext etwa dazu genutzt, ein Bewusstsein des Lesers von der materiel-

len Existenz des Textes als Objekt bzw. „Spielzeug“ zu wecken. Da das (kleine) Kind noch nicht mit den narrativen Konventionen des Buches vertraut ist, passt sich der Peritext dem subversiven, spielerischen Herangehen an und versucht zugleich, das Kind in diese Konventionen einzuführen (vgl. ebd.). Kinderliterarische Paratexte nehmen also eine Sonderrolle hinsichtlich ihrer Adressierung ein. Die Kinderliteratur setzt im Gegensatz zur Erwachsenen- bzw. Allgemeinliteratur zumindest einen zweifachen Adressaten, Kind und Erwachsenen, voraus. Den Zusammenhang zwischen Doppelkommunikation und Paratext betont unter anderem Ewers (²2012, S. 44), wenn er Elemente des kinderliterarischen Paratextes daraufhin befragt, ob sie mit den Vermittlern, den kindlichen und jugendlichen Adressaten oder beiden Zielgruppen zugleich kommunizieren. Die Bedeutung des Paratextes für die Doppelkommunikation bzw. Doppelt- oder Mehrfachadressiertheit ist auch für die vorliegende Studie relevant. Bei der Analyse von Texten und Paratexten wird es ebenfalls gelegentlich darum gehen, an welche Rezipientengruppen sich diese richten und ob Text und Paratext in der Adressierung übereinstimmen.

Neben der Literaturwissenschaft und der KJL-Forschung zeigt die Medienwissenschaft in zunehmendem Maße Interesse am Konzept des Paratextes. Hier wird der Begriff intermedial, hauptsächlich auf Filme und Hörmedien, ausgeweitet (vgl. etwa Kreimeier/Stanitač 2004). Ansätze hierzu finden sich schon bei Genette, dessen Paratextbegriff zwar zunächst eng mit dem Medium Buch verbunden ist, der aber einen Hinweis auf Anwendungsmöglichkeiten jenseits der Literatur und der Kategorie des Textes gibt. Genette (2001, S. 388) benennt hierfür beispielhaft Titel in Musik und bildender Kunst, Signaturen in der Malerei, den Vorspann im Kino, auktoriale Kommentare in Ausstellungskatalogen, Vorworte zu Partituren und Schallplattenhüllen. Hieran anknüpfend findet bspw. in der Filmwissenschaft der Paratextbegriff Beachtung und Anwendung (vgl. Bleicher 2004; Hediger 2004; Böhnke 2007). Die medienwissenschaftliche Rezeption bietet dabei einige Anschlussmöglichkeiten, die wiederum auf die Analyse von Texten zurückbezogen werden können. Diese betreffen insbesondere den Umgang mit Autorschaftskonstruktionen und können den Blick für die Medialität des Buches schärfen.

Zusammengefasst nutzen sowohl die Literaturwissenschaft als auch die KJL-Forschung und die Medienwissenschaft den Paratext als anschlussfähiges Konzept. Verschiedene literaturwissenschaftliche Ansätze, so die Intertextualitätsforschung und die Literatursoziologie, verwenden den Paratextbegriff, um erweiterte Interpretationen einzelner Texte zu erreichen, die Strategien eines Autors bei der Inszenierung seiner Texte zu beleuchten oder Entwicklungen literarischer Inszenierungstechniken in bestimmten Epochen darzustellen. In der KJL-Forschung werden Paratexte insbesondere bezogen auf das Bilderbuch sowie in Situationen berücksichtigt, in denen peritextuelle Veränderungen stattfinden. Die Kürze kinderliterarischer Texte sowie die Eigenarten ihrer Adressaten begründen zudem eine hervorgehobene Stellung des Peritextes in der KJL. Die Medienwissenschaft weitet den Begriff schließlich intermedial aus und kann dadurch gleichzeitig der literaturwissenschaftlichen Rezeption des Begriffes neue Impulse bieten.

3 Paratextverständnis dieser Studie

Wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt wurde, adaptieren Literatur- und Medienwissenschaft sowie die KJL-Forschung das Konzept des Paratextes in vielfältiger Weise. Dabei ergeben sich aber auch einige Anhaltspunkte für Kritik an Genettes Überlegungen, aus denen wiederum Ergänzungen bzw. Veränderungen des Konzeptes resultieren. Dieser Diskussionsbedarf, der bei einem so jungen Forschungsgegenstand wie dem Paratext ganz natürlich ist, betrifft vor allem die systematische Frage, welche Elemente von Büchern bzw. Medien überhaupt zum Paratext zu rechnen sind.

In diesem Abschnitt werden nun vier Bereiche dargestellt, die die Kritik an Genettes Paratextkonzept beherrschen und die für die vorliegende Studie, also in Ausrichtung auf die Analyse von Tripps kinderliterarischem Werk als Autor und Illustrator, relevant sind. Es wird zu jedem Kritikpunkt zunächst ausgeführt, auf welche Annahmen von Genette sich die Kritik bezieht und welche davon abweichenden Vorschläge in Literatur- und Medienwissenschaft unterbreitet werden. Im Anschluss daran wird jeweils aufgezeigt, wie sich die vorliegende Studie dazu positioniert. Auf diese Weise wird das Paratextverständnis der Studie akzentuiert, das am Ende des Abschnittes noch einmal zusammengefasst dargestellt und in ein Schaubild übertragen wird. Die Bestimmung des Paratextverständnisses schließt dabei die Auseinandersetzung mit einigen weiteren Begriffen, neben Peritext und Epitext als Subtypen des Paratextes auch Autor, Illustrator, Text und Werk, mit ein.

Genettes prinzipiell positiv aufgenommene Bündelung verschiedener heterogener Buch-Elemente unter den Begriff des Paratextes wird vor allem in folgenden vier Bereichen kritisiert und erweitert:

- | | |
|--|-------------------------|
| A Abgrenzung des Paratextes nach außen: | Paratext → Kontext |
| B Abgrenzung des Paratextes nach innen: | Paratext → Text |
| C Verknüpfung mit einem singulären Autor: | auktoriale Beschränkung |
| D Ausweitung auf Illustrationen und Typografie: | nichtverbaler Paratext |

Diese vier Bereiche lassen sich überblicksartig wie folgt miteinander in Verbindung bringen: Die Vagheit der Formulierungen Genettes ruft Befürchtungen vor der Entgrenzung des Begriffes, vor einem Verschwimmen der Grenzen nach außen, gegenüber dem Kontext (A), und nach innen, gegenüber dem Text (B), hervor. Dies zieht literaturwissenschaftliche Ausschlussbemühungen nach sich, die an der äußeren Grenze den Epitext, an der inneren vorwiegend metafiktional verwendete, weniger rein funktionale bzw. dem Text dienende Elemente betreffen. Diese Problematik steht in engem Zusammenhang mit Genettes Verknüpfung von Paratext und Autorkategorie (C). Weiterhin wird die Stellung der nichtverbalen Bestandteile des Peritextes (D) problematisiert, die von Genette selbst kaum berücksichtigt werden. Diese werden für die Medienwissenschaft hingegen zum Anknüpfungspunkt.

Genette (2001, S. 327) lässt all diesen Irritationen einigen Spielraum, wenn er schreibt, dass es „den“ Paratext nicht gebe, dass vielmehr „Methode und Effizienz“ dazu führen würden, dass man „von einer bestimmten Zahl von Gepflogenheiten und Wirkungen *in diesen Begriffen zu sprechen*“ (ebd.) käme. Ausgehend von dieser Äußerung Genettes muss also auch hier eine eigene Konturierung des Paratextverständnisses erfolgen, die darauf ausgerichtet ist, ein methodisches Vorgehen zur Analyse von Tripps disparatem kinderliterarischem Werk zu entwickeln. Dazu wird nun eine Positionierung hinsichtlich der vier genannten Kritikpunkte in der dargestellten Reihenfolge vorgenommen.

A: Abgrenzung Paratext – Kontext

Ein Ansatzpunkt für eine Abgrenzung des Paratextes nach außen, die häufig ein Ausschließen des Epitextes aus der literaturwissenschaftlichen Anwendung des Paratextbegriffes bedingt, ist die schon von Genette festgestellte Gefahr der Entgrenzung des Epitextes gegenüber dem Kontext: Durch seine größere Entfernung zum Text steht der Epitext in der Gefahr, dass die „Beziehung zum Bezugs-Text verloren zu gehen, sich aufzulösen droht.“ (Geitner 2004, S. 93) Die Bezüge zwischen Primär- und Sekundärtexten scheinen „zu unbestimmt und zu voraussetzungsreich“ (Lahn/Meister ³2016, S. 58) zu sein. Literaturwissenschaftliche Arbeiten zum Paratextbegriff halten es dementsprechend für schwer denkbar, „eine kaum überschaubare Menge an heterogenen literatur-, kultur- und sozialhistorischen Diskursen in [...] einem Untersuchungsprogramm“ (Jürgensen 2007, S. 23) zu versammeln und dabei zugleich Paratext-Elemente zu thematisieren, die nicht jedem Leser gleichermaßen zugänglich sind. Oftmals führt diese Einschätzung dazu, dass Epitexte ausgeklammert werden und eine Beschränkung auf die Analyse des Peritextes erfolgt. Dies gilt neben der Literaturwissenschaft im Allgemeinen auch für die KJL-Forschung.⁸²

Die vorliegende Studie positioniert sich zur Frage der Abgrenzung des Paratextes nach außen insofern, als sie darauf verzichtet, den Epitext aus dem Konzept auszuklammern. Es sollen – entgegen der literaturwissenschaftlichen Ausschlusstendenzen – für die Analysen des kinderliterarischen Werkes von Franz Josef Tripp bewusst Elemente außerhalb des Buches, die hier wie bei Genette unter den Begriff des Epitextes gefasst werden, herangezogen werden. Dies lässt sich wie folgt begründen: Gerade wenn diese Elemente nicht jedem Leser zugänglich sind, können dadurch Kontexte von Tripps Werk erschlossen und vor allem die Produktion und Rezeption der kinderliterarischen Einzelwerke beleuchtet werden. Auf diese Weise sollen sich neue Interpretationsmöglichkeiten ergeben, die vor allem Tripps Rolle im Entstehungsprozess im Abgleich mit der Bedeutung der anderen Beteiligten, aber auch die Berücksichtigung von Tripps Werkanteilen in der Rezeption betreffen. Damit dabei trotz der Berücksichtigung des Epitextes der Gefahr

⁸² Hier findet zumeist entweder eine Beschränkung auf den Peritext statt, die durch die Verwendung des Wortes „Peritext“ und das Vermeiden des Begriffes „Paratext“ angezeigt wird, oder der Paratextbegriff wird ohne Begründung lediglich auf peritextuelle Elemente angewandt und damit synonym verwendet (vgl. z. B. Harris 2005). Eine Ausnahme stellt Zöhrer (2010) dar, die sich innerhalb einer Untersuchung von Weltliteratur im Bilderbuch auch mit Epitexten zu solchen Werken befasst.

einer Entgrenzung hinsichtlich des Kontextes entgangen wird, muss hier allerdings eine begründete Auswahl der Epitext-Elemente erfolgen, die für die Analysen herangezogen werden. Hinsichtlich der Produktion werden in den Analysen Autoren- und Fremdäußerungen zum Entstehungskontext der einzelnen Werke sowie deren Einbindung in Verlagskonzepte und ggf. Reihen als Epitext-Elemente verwendet. Bezogen auf die Rezeption werden Auszeichnungen der Werke, hier vor allem Preise im Bereich der KJL, Äußerungen der – vor allem frühen – Kritik sowie ggf. wesentliche Aussagen der KJL-Forschung zum Werk und dessen Integration in den Medienverbund behandelt. Es ist allerdings davon auszugehen, dass hier nicht alle Quellen aufgefunden bzw. herangezogen werden können, die diese epitextuellen Bedingungen erfüllen.

B: Abgrenzung Paratext – Text

Neben der Abgrenzung des Paratextes gegenüber dem Kontext, bei dem sich die vorliegende Studie zugunsten einer Beibehaltung des genau umgrenzten Epitextes als Teil des Paratextes entscheidet, beschäftigen sich Literatur- und Medienwissenschaft auch mit der Frage der Entgrenzung des Paratextes nach innen, gegenüber dem Text. Genette selbst benennt diese Problematik weniger klar als die Abgrenzbarkeit gegenüber dem Kontext.⁸³ Die weitere Forschung sieht hingegen deutlichen Anlass für die Auseinandersetzung mit diesem Phänomen. Dabei stellen sich insbesondere metafiktionale Elemente von (postmodernen) Werken als schwierig dar, wenn es um eine funktionale Unterordnung des Paratextes unter den Text geht. So erkennt Jürgensen (2007, S. 28) „bei einer Vielzahl derjenigen Texte [...], die nach einer neueren Prägung als metafictional bezeichnet werden“ die Tendenz, dass der Paratext nicht mehr als reines Beiwerk oder Hilfsdiskurs zum Text, sondern vielmehr als „dem eigentlichen Text in seiner Bedeutungskonstruktion in nichts“ nachstehendes Element eines Werkes auftritt. Dugast (2001, S. 109) bezeichnet diese metafiktionale Aufladung des Paratextes als eine „moderne (postmoderne?) Tendenz des literarischen Textes, seinen Paratext vorzuzeigen und dessen strukturelle und ästhetische Dimension auszuweisen“.⁸⁴ Mit einer metafikionalen Tendenz des Paratextes geht einher, dass eine Trennung in Text und Peritext nach Funktionalität, wie Genette sie vorschlägt, nicht immer eindeutig möglich ist, da „diese Texte ohne den Paratext wesentlicher Merkmale beraubt wären“ (Jürgensen 2007, S. 28). Solche Entgrenzungen zwischen Text und Peritext können sich etwa darin äußern, dass der Anteil des Peritextes an einem Werk denjenigen des Textes überschreitet oder der Peritext auf andere Weise eine konstitutive Position innerhalb des Werkes bzw. der Narration einnimmt.

⁸³ Lediglich in seinem Kapitel zu Anmerkungen, worin Genette darauf hinweist, dass man sich hier „in einem sehr unbestimmten Randbereich zwischen Text und Paratext“ (Genette 2001, S. 313) befinde, haben solche Bedenken Raum. Er stellt in diesem Bereich eine „Unbestimmtheit“ oder „Labilität“ (ebd., S. 327) zwischen Text und Paratext fest.

⁸⁴ Wie in der Allgemeinliteratur bereits seit langem sind derartige Aspekte des Spiels mit den Grenzen zwischen Text und Peritext bzw. Fiktion und Realität spätestens seit den 90er-Jahren auch in der KJL häufig anzutreffen und rücken somit in den Interessenfokus der KJL-Forschung (vgl. z. B. Nikolajeva und Scott 2006b, S. 254 für das Bilderbuch).

In der Literatur- und Medienwissenschaft finden sich verschiedene Möglichkeiten, mit dieser Problematik umzugehen: Einerseits ist eine Neigung zu beobachten, solche Elemente, die zwar formal wie Paratexte wirken, funktional aber als zu bedeutsam eingestuft werden, dem Text zuzurechnen, also aus dem Paratextbegriff auszuschließen. Andererseits wird versucht, die Grenze zwischen Text und Paratext prinzipiell beizubehalten, um die metafikionalen Grenzüberschreitungen aufzeigen zu können. Für die zweite Möglichkeit steht unter anderem Jürgensen, der die Grenzziehung zwischen Text und Peritext auch für den metafikionalen Text als notwendig ansieht, denn gerade dieser Text brauche die „Grenzen, um sie effektiv subvertieren zu können“ (ebd., S. 33). Ebenso kritisiert Stanitzek (2010) die Tendenz zur Verkürzung des Paratextes auf Randstücke, die bewusst vom eigentlichen Text abgegrenzt werden. Dazu formuliert er auf anschauliche Weise:

Sicher würde das die Dinge klären – Töpfchen-Text, Paratext-Kröpfchen –, aber damit zugleich wäre das theoretische und analytische, kurz: kritische Potenzial des Begriffs im Wesentlichen verschenkt; auch die sich eröffnende Brücke zu medienwissenschaftlichen Fragestellungen der Buchwissenschaft würde so seitens der Literaturwissenschaft eingerissen. (Ebd., S. 162f)⁸⁵

Eine pragmatische Möglichkeit der Abgrenzung von Peritext und Text, die einen Ausweg aus dem Dilemma der funktionalen Unterordnung des Paratextes unter den Text bietet, liefert Bunia (2005, S. 379). Er schlägt vor, als Peritext diejenigen Elemente anzusehen, die „die Linearität eines Buches“ sprengen, die sich also typografisch vom übrigen Text abheben. Damit wird Genettes Paradigma der Funktionalität, das die benannten Abgrenzungsschwierigkeiten bedingt, aufgehoben und auch Elementen des Peritextes die Fähigkeit zugestanden, eine eigenständige narrative oder werkkonstitutive Funktion einzunehmen.

Die vorliegende Studie, die sich in der Analyse von Tripps Werk mit teilweise metafikionalen Texten bzw. Text-Bild-Kombinationen konfrontiert sieht, behält die Abgrenzung des Paratextes nach innen, also zwischen Paratext und Text, grundsätzlich bei. Um dem Dilemma der funktionalen Unterordnung des Paratextes zu entgehen bzw. sich nicht für eine prinzipielle Ausgrenzung funktional bedeutsamer Elemente aus dem Paratextbegriff entscheiden zu müssen, orientiert sich diese Studie an Bunias Vorschlag zur typografischen Unterscheidbarkeit. Als Text wird hier dementsprechend im typografischen Sinne der gedruckte, schriftlich vorliegende Text im Textblock eines Buches gedacht. Text wird – anders als bei Genette – somit nicht als Synonym für das literarische Werk gebraucht, sondern als ein – wenngleich wesentlicher – Bestandteil des Werkes gewertet. Als Werk wird hingegen das Buch (bzw. im Falle mehrbändigen Erscheinens: die Bücher) in seiner gesamten Erscheinungsform, in der es vor den Leser tritt, also inklusive des (originalen) Peritextes, bezeichnet. Diese Entscheidung beinhaltet, dass hier dem Peritext, vor allem metafikionalen, aber auch bildlichen Elementen, eine wesentliche werkkonstitutive Funk-

⁸⁵ Stanitzek (2010, S. 163) beobachtet weiterhin, dass „Rahmenphänomene [...] im Innern des jeweils Gerahmten wirken“, also das Beiwerk „auf wie immer prekäre Weise“ (ebd.) zum Werk gehört. In eine ähnliche Richtung gehen Äußerungen Dembecks (2007), der die Eigenschaft des Paratextes, „Grenzregion“ zwischen Innen und Außen, Text und Nicht-Text zu sein, seinen paradoxen Status als „Zone des Übergangs“ (ebd., S. 16) als dessen definitorisches Element betrachtet. Vgl. dazu auch die Ausführungen zum Paratext als Übergangszone bei Wirth 2009. Hier wird der schon bei Genette auffallende räumliche Aspekt des Paratextes betont.

tion eingeräumt wird. Peritext sind demnach in Anknüpfung an Bunia diejenigen Elemente im Buch, die um den Textblock herum bestehen, also etwa Umschläge, Einbände und die Rahmenbereiche im Inneren des Buches, sowie diejenigen Elemente, die den Text und damit das lineare Lesen unterbrechen, also z. B. Innentextillustrationen und typografisch abgehobene Textbestandteile. Es gilt folglich die typografische Unterscheidbarkeit, nicht die funktionale, die bei Genette vorherrscht. Weiterhin wird bei der Analyse der Werke, die unter Beteiligung Tripps entstanden, auch die (typo-) grafische Repräsentationsform des Textes selbst in Anknüpfung an Genette als Ebene des Peritextes gesehen, die besonders eng mit dem Text verknüpft ist.

Zusammengefasst wird hier – anders als bei Genette – die Grenzziehung zwischen Text oder Peritext nicht mit der Frage nach der Funktionalität der jeweiligen Elemente bzw. mit ihrer Wertigkeit verbunden. Es wird vielmehr auf das Kriterium der typografischen Unterscheidbarkeit zurückgegriffen und davon ausgegangen, dass der Peritext in den zu analysierenden Werken nicht in seiner Rolle als funktional auf den Text ausgerichtetes Beiwerk aufgeht. Einzelne Elemente können diese Funktionalität überschreiten, mit ihr spielen oder sich davon emanzipieren. Solche Grenzüberschreitungen können innerhalb einer Analyse aber nur dann aufgezeigt werden, wenn Text und Peritext in ihrer Wechselbeziehung gesehen werden.

C: auktoriale Beschränkung

Neben der Abgrenzung des Paratextes nach außen und nach innen, die beide in dieser Studie prinzipiell beibehalten, aber teilweise abweichend von Genette akzentuiert werden, stellt die auktoriale Beschränkung des Begriffes eine Schwierigkeit für dessen Adaption dar. In Genettes Darstellung erscheint die Rückbindung des Paratextes an einen singulären Autor als zentral. Dies ist allerdings in sich widersprüchlich: Zum einen verweisen Paratext-Elemente, bspw. durch die Nennung des Autornamens, auf diesen und erschaffen dadurch die Autorinstanz für den Leser gewissermaßen, zum anderen ist der Autor aber auch derjenige, der den Paratext kontrolliert und insbesondere den Epitext selbst konturiert (vgl. Dembeck 2007, S. 13). Damit liegt ein von Genette unbemerkter Zirkelschluss vor: „Der Paratext nämlich ermöglicht überhaupt erst die Bezugnahme auf jene Instanz, die ihn angeblich autorisiert.“ (Ebd.) Abgesehen davon engt Genette durch die Fixierung auf die Kontrollinstanz Autor den Paratextbegriff deutlich ein. In Abgrenzung davon erscheint es möglich, als Urheber von und Einflussnehmer auf Paratexte(n) auch Instanzen einzubeziehen, die nicht zu den „Verbündeten“ des Autors zählen. Diese Perspektive wird durch Ansätze der Medienwissenschaft gestärkt, die bei der Anwendung des Paratextbegriffes notwendigerweise auf „multiple“ Autor- bzw. Urheberschaften zurückgreift (vgl. Stanitzek 2010, S. 191). Da der Begriff der multiplen Autorschaft sich für die vorliegende Studie anbietet, um Tripps unterschiedlichen Rollen bei der gemeinsam mit anderen erfolgenden Werkentstehung gerecht zu werden, soll dieser im Folgenden kurz erläutert und mit dem Paratextbegriff verknüpft werden.

Das Konzept der multiplen Autorschaft, das auch unter den Begriffen Mehrautorenschaft, kollaboratives Schreiben oder kollektive Autorschaft verhandelt wird, lässt sich auf verschiedene Formen der Werkentstehung unter Beteiligung mehrerer Autoren anwenden (vgl. Hoffmann/Langer

2007, S. 162). Multiple Autorschaft kann sowohl bedeuten, dass ein Werk Bestandteile mehrerer Autoren enthält, was als aufgeteilte Autorschaft bezeichnet wird, als auch, dass ein Werk vollständig in Gemeinschaftsarbeit entsteht, also eine gemeinsame Autorschaft vorliegt. In jedem Fall stellt die Annahme multipler Autorschaft einerseits ein Gegenmodell zum individuellen Autor der Moderne dar und trägt somit zur Schwächung und Relativierung eines Autorbegriffs bei, der mit ungeteilter Werkherrschaft verbunden ist. Dadurch besitzt sie ein gewisses subversives Potenzial. Andererseits ist damit keine vollständige Abkehr vom Autorgedanken verbunden, wie sie Genette im Poststrukturalismus missfällt.

Die Konzepte multiple Autorschaft und Paratext lassen sich nicht nur in Bezug auf neuere Medien, sondern auch bezogen auf das Buch gut miteinander in Verbindung bringen: Wenngleich das Buch als literarisches Werk im Gegensatz zu anderen Medien weniger offen für multiple Produktionsweisen zu sein scheint, kann die Typologie des Paratextes doch darauf aufmerksam machen, dass es keine in sich geschlossene Einheit ist. Bei der Entstehung von Büchern kann der vermeintlich mächtige Autor sogar eine untergeordnete Rolle spielen, wie es insbesondere im Kinderbuchbereich häufig vorkommt. Wenn man den Paratext als Werkbestandteil interpretiert, begegnet man bei der Werkanalyse einer Vielzahl von Teilhabern multipler Autorschaft, also Beteiligten an der Buchentstehung. Zu nennen sind dabei die Mitarbeiter des Verlages, also Redakteure und Lektoren, ggf. der Übersetzer, aber auch diejenigen, die an der drucktechnischen Einrichtung, also Satz und Typografie des Textes beteiligt sind, sowie – für die vorliegende Studie besonders relevant – der Illustrator bzw. die Illustratoren.⁸⁶ Das Vorhandensein multipler Autoren spiegelt sich dann möglicherweise in einer Mehrstimmigkeit innerhalb des Werkes, das hier als Text und Peritext erfasst wird, und der darum kreisenden Diskurse, die unter den Begriff des Epitextes gebündelt werden, wider. Diese Mehrstimmigkeit kann bei der Analyse von Text und Paratext sichtbar gemacht werden.

In der vorliegenden Studie wird im Gegensatz zu Genettes Verknüpfung des Paratextes mit einem singulären Autor das eben beschriebene Konzept der multiplen Autorschaft aufgegriffen. Dies entspricht den Werken Tripps, der sich innerhalb verschiedener Autorschaftskonstruktionen jeweils unterschiedlich positionierte bzw. positioniert wurde. Das Konzept der multiplen Autorschaft wird hierbei mit dem des Paratextes verbunden: Die Typologie des Paratextes macht darauf aufmerksam, dass das Buch als literarisches Werk keine Einheit ist, die auf einen einzelnen Autor zurückgeführt werden kann. Vielmehr enthält es neben dem Schrifttext verschiedene typografisch abgehobene Elemente, eben den Peritext, die von mehreren Urhebern stammen. Durch die Berücksichtigung dieser Bestandteile kann eine Vielzahl von Perspektiven, Intentionen und Interpretationen offengelegt werden, die nicht mit denjenigen des Schrifttextes bzw. von dessen Autor übereinstimmen müssen. Somit erscheint die Macht des Textautors über den Paratext sowie über das Gesamtwerk als eingeschränkt. Mit der Öffnung des Autor-

⁸⁶ In manchen Fällen, so auch gelegentlich in Tripps Werk, werden einzelne dieser Bereiche in Personalunion ausgeführt. Vgl. dazu etwa die Verhandlung des Phänomens der sogenannten Autor-Illustratoren im Bilderbuch bei Nikolajeva/Scott 2006a, S. 29–60.

schaftsverständnisses geht weiterhin einher, dass der Epitext im Gegensatz zu Genette von der Autorisierung durch einen dominanten singulären Autor gelöst wird.

Als Autor wird hier folglich nicht nur der Urheber des (originalen) Schrifttextes verstanden. Auch die Urheber des Peritextes bzw. einzelner Elemente davon werden als Autoren definiert, da sie einen Anteil an der Entstehung des Werkes und der Kontrolle über den Werksinn haben. Damit wird vor allem der Illustrator als Bild-Autor, möglicherweise auch als Urheber anderer Peritext-Elemente, unter den Autorbegriff gefasst. Dies bedeutet eine Lösung des Autorbegriffes von der schriftlich-verbalen Äußerung. Multiple Autorschaft konkretisiert sich in den vorliegenden Werken dann vorwiegend als aufgeteilte Autorschaft, nicht als gemeinsame Autorschaft: Tripp als Illustrator arbeitete zumeist alleine an den Texten, nur in einzelnen Belangen brachten sich die Textautoren in seine Arbeit ein. Seine Werkanteile entstanden zudem nicht gleichzeitig bzw. überlappend mit den Fremdtexten, sondern später. Die Rückführbarkeit des (originalen) Schrifttextes auf einen Autor wird hier trotz der Bezugnahme auf multiple Autorschaft nicht angegriffen.

Die Orientierung dieser Studie am Konzept der multiplen Autorschaft ist also darauf ausgerichtet, bei der Analyse der kinderliterarischen Werke Tripps eine erweiterte Werkinterpretation zu erreichen. Es wird davon ausgegangen, dass gerade die hier zu analysierenden Kinderklassiker sowohl vom (kindlichen) Rezipienten als auch von Kritik und Forschung bislang überwiegend als einheitliche Werke wahrgenommen werden. Als deren Urheber wird durch den Rezipienten ein virtueller Autor konstruiert, der mit dem Namen des Textautors (hier Ende bzw. Preußler) verbunden wird. Eine Analyse, die den Paratext integriert und multiple Autoren voraussetzt, kann, so die Annahme, solchen verengten Sichtweisen entgegenwirken und die Anteile und damit verknüpften Strategien verschiedener Autoren aufdecken.

D: nichtverbaler Paratext

Innerhalb der Diskussion um die Zuordnung bestimmter Elemente zum Paratext wird neben der Abgrenzung nach außen und nach innen sowie der auktorialen Beschränkung, die hier zugunsten der multiplen Autorschaft aufgegeben wurde, weiterhin erörtert, ob es sinnvoll ist, den von Genette sogenannten bildlichen und materiellen Paratext in das Konzept einzubeziehen.⁸⁷ Genette selbst ist in dieser Hinsicht bereits zwiegespalten: Zum einen geht er davon aus, dass der Paratext zumeist selbst Text, wenn auch noch nicht der eigentliche Text, sei (vgl. Genette 2001, S. 14). Zum anderen unterscheidet er aber nach dem stofflichen Status des Paratextes und räumt dementsprechend bildlichen Bestandteilen wie Illustrationen, materiellen Elementen wie den typografischen Entscheidungen, und sogar rein faktischen Elementen, z. B. Alter oder Geschlecht des Autors, die Möglichkeit eines „paratextuellen Wert[es]“ ein.⁸⁸ In der weiteren Darstellung einzel-

⁸⁷ Es wird insbesondere auch darüber diskutiert, ob Typografie, die bei Genette als materieller Paratext aufgeführt wird, sinnvollerweise als Element des Paratextes gelten kann (vgl. Bunia 2005; Merveldt 2008; Rockenberger/Röcken 2009; Stanitzek 2010).

⁸⁸ Bereits in *Palimpseste* (Genette 1993) führt Genette mit „Illustrationen“ (ebd., S. 11) ein nonverbales Element auf. Auch in *Paratexte* (Genette 2001) wird schnell deutlich, dass für ihn nicht nur Text im engeren Sinn Paratext sein kann: „Dieser Text präsentiert sich jedoch selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder

ner Paratext-Elemente geht Genette allerdings nur am Rande auf Nichttextliches ein.⁸⁹ Am Ende seiner Ausführungen zum Paratext benennt er die Auseinandersetzung mit bildlichen Paratext-Elementen, insbesondere der Illustration, als Desiderat (vgl. ebd., S. 386f).⁹⁰ Er selbst sieht sich dazu aufgrund fehlender historischer, technischer und ikonografischer Kompetenz aber nicht in der Lage. Die Untersuchung von Illustrationen übersteigt seiner Meinung nach „die Fähigkeiten des bloßen ‚Literaturwissenschaftlers‘“ (ebd.). Insgesamt bezieht Genette in seine Überlegungen also zwar nonverbale Bestandteile ein, bleibt dabei aber durchgängig bei sehr vagen Formulierungen, die einigen Spielraum lassen für Diskussionen um die Sinnhaftigkeit der Zurechnung dieser Elemente zum Paratext.

Solche Diskussionen führen in der Literaturwissenschaft sowie der KJL-Forschung zu verschiedenen Ergebnissen. Die vorherrschende Tendenz ist, unter den Paratextbegriff lediglich verbal vorliegende literarische Rahmungsformen außerhalb des Textblockes, also etwa Vorwort oder Klappentext, zu fassen (vgl. z. B. Wolf 2008). Wenn hingegen bildliche Elemente in den Paratextbegriff einbezogen werden, so nimmt man zumeist entweder nur solche Bilder auf, die sich ebenfalls außerhalb des Textblockes, also z. B. auf dem Schutzumschlag oder innerhalb der Titelei befinden, oder es erfolgt – wie schon bei den metafikionalen Peritext-Elementen beobachtet – eine Kategorisierung der Bilder nach ihrer Funktionalität. Das bedeutet, dass Bilder, die dem Text funktional untergeordnet zu sein scheinen, unter den Paratextbegriff gefasst werden, eigenständigere Bilder daraus ausgeklammert werden (vgl. z. B. Zöhrer 2010).⁹¹ Daneben finden sich aber auch Ansätze, den Paratextbegriff intermedial auszuweiten und auszudifferenzieren, also vor allem bildliche Elemente systematisch darunter zu subsumieren.

Ein Beispiel für die Begrenzung des Paratextbegriffes auf verbale Rahmungsformen gibt Wolf (2008), der insbesondere mit der Integration des materiellen Paratextes eine Überdehnung des Begriffes verbindet. Dies begründet er begrifflich: Zwar heiße Paratext nur Beiwerk zu einem eigentlichen Text, der Begriff lege diesen „Bei- oder Schwellenbereich“ (ebd., S. 81f) noch nicht auf einen textuellen Status fest: „Die Suggestivkraft des Bestandteils ‚-text‘ in ‚Paratext‘ ist aber

auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autorennamen, einem Titel, einem Vorwort und *Illustrationen* [Hervorhebungen M. S.].“ (ebd., S. 9)

⁸⁹ Dem materiellen Peritext trägt Genette insofern Rechnung, als er den Satz (im typografischen Sinn) in einem kurzen Abschnitt behandelt und auch vom „typographischen [...] Peritext“ (Genette 2001, S. 39) spricht.

⁹⁰ Neben Illustrationen verweist Genette auf Karten und Pläne, die dem Leser in einigen Büchern zur Orientierung in fiktiven Räumen an die Hand gegeben würden (vgl. Genette 2001, S. 386).

⁹¹ In der KJL-Forschung, die sich im Falle des illustrierten Kinderbuches und des Bilderbuches mit Buchgattungen befasst, in denen Bilder eine wesentliche Rolle spielen, wird zumeist eine solche funktionale Unterscheidung vorgenommen. Im Bereich des Bilderbuches, worin den Bildern eine dem Text mindestens ebenbürtige narrative Funktion zukommt, werden dementsprechend die Bilder im Buchinneren überwiegend nicht als Paratext gefasst. Hier wird auch immer weniger von Illustrationen gesprochen, da dieser Begriff ebenfalls eine funktionale Unterordnung des Bildes unter den Text verheißt (vgl. Thiele 2003, S. 44ff). Stattdessen wird zumeist der neutralere Bildbegriff verwendet. Unter Paratext werden in der Bilderbuchforschung hingegen lediglich die leicht zu identifizierenden Rahmenbereiche gefasst (vgl. z. B. Kümmerling-Meibauer/Meibauer 2011, S. 115ff). Das können neben textuellen Elementen wie Titel oder Klappentext bildliche wie die Einband- oder Vorsatzillustrationen sein (vgl. z. B. Nikolajeva/Scott 2006b). Bezogen auf das illustrierte Kinderbuch werden demgegenüber auch die Bilder innerhalb des Textblockes eher dem Paratext zugerechnet. Sie entstehen, so die vorherrschende Annahme, in Bezug auf den Text und haben eine ergänzende, textinterpretierende und veranschaulichende Funktion.

so stark, daß Genette selbst in seinem Buch nicht zufällig fast ausschließlich über textuelle sprachliche und buchvermittelte Paratexte spricht.“ (Ebd.) Wolfs begrifflich motivierte Erklärung kann allerdings auch ins Positive im Sinne einer Integration bildlicher und typografischer Elemente gekehrt werden: Paratext heißt von der Wortbedeutung ausgehend eben nicht, dass damit lediglich Text als schriftlich vorliegende verbale Äußerung gemeint sein kann. Einzuwenden ist weiterhin, dass Genette durchaus begründet, weshalb er auf bildliche Peritexte nur am Rande eingeht. In diesem eher pragmatischen Versäumnis muss man ihm nicht nachfolgen. Auch ist es möglich, von einem erweiterten Textbegriff auszugehen, der nicht ausschließlich sprachliche bzw. schriftliche Medien einbezieht. So schreibt Baum (2005, S. 15), der Paratextbegriff führe „zu einer Erweiterung des Textbegriffs selbst, der nun räumlich entgrenzt, intermedial ausdifferenziert und im Hinblick auf die spezifische Form ästhetischer Kommunikation [...] spezifiziert wird.“ Dies hieße, dass bildliche Elemente unter den Begriff des Paratextes gefasst werden können.

Die vorliegende Studie positioniert sich hinsichtlich der Ausweitung des Paratext-Begriffes auf Illustrationen bzw. den nichtverbalen Paratext insofern gegenüber Genette, als hier bildliche Elemente in die Analyse integriert werden, unabhängig davon, ob sie sich vor, nach oder inmitten des Schrifttextes befinden. Somit kann von einem erweiterten Paratextbegriff gesprochen werden. Damit ist keine Negierung der Eigenarten von Texten und Bildern verbunden. Innerhalb der Analysen werden sowohl Merkmale von Bildern als auch von Texten berücksichtigt. Auf diese Weise schließt sich die vorliegende Studie Genettes Unterscheidung von Paratext-Elementen nach ihrem materiellen Status an. Eine Einteilung von Bildern als Text oder Peritext nach ihrer Funktionalität bzw. Wertigkeit wird im Gegensatz zu aktuellen Tendenzen der Literaturwissenschaft und der KJL-Forschung hingegen nicht vorgenommen. Hier erfolgt stattdessen wiederum eine Orientierung an Bunias (2005) typografischer Unterscheidung von Text und Paratext, die einen wertfreien Umgang mit dem Paratext erlaubt: Die Bilder in den zu analysierenden Büchern werden, ebenso wie andere typografisch abweichende Bestandteile, als Elemente gesehen, die sich vom Textblock abheben. Damit ist noch nichts über deren Funktion gegenüber dem Text bzw. deren eigenständige narrative oder ästhetische Leistung ausgesagt. Eine Beurteilung der einzelnen Bilder kann, so die Annahme dieser Studie, nur innerhalb der Analysen erfolgen und nicht von vornherein vorausgesetzt werden. Sie hat vermutlich auch wenig mit der Position der Bilder gegenüber dem Textblock zu tun: So könnten z. B. sogar diejenigen Bilder in den Rahmenbereichen wesentlichere narrative Funktionen einnehmen als die Innentextbilder.

Zusammengefasst wird das Paratextverständnis in dieser Studie wie folgt akzentuiert: Hinsichtlich der Abgrenzung des Paratextes nach außen, also gegenüber dem Kontext, wird der Epitext als paratextueller Subtypus beibehalten, aber klar umgrenzt. Diese Entscheidung liegt darin begründet, dass gerade die schwer zugänglichen außerhalb der zu analysierenden Bücher befindlichen Texte möglicherweise Auskunft geben können über die bislang unklare Rolle Tripps bei der Produktion der Werke sowie über die Rezeption seiner Werkanteile. Die Eingrenzung des Epitextes richtet sich also an der Auseinandersetzung mit der Produktion sowie der Rezeption des jeweiligen Werkes aus. Dazu werden einerseits Autoren- und Fremddäuerungen zur Werkentstehung und die Einbindung in Verlagskonzepte und Reihen herangezogen, andererseits Auszeichnungen, die frühe kinderliterarische Kritik, wesentliche Beiträge der KJL-Forschung und ggf. die Integration in den Medienverbund.

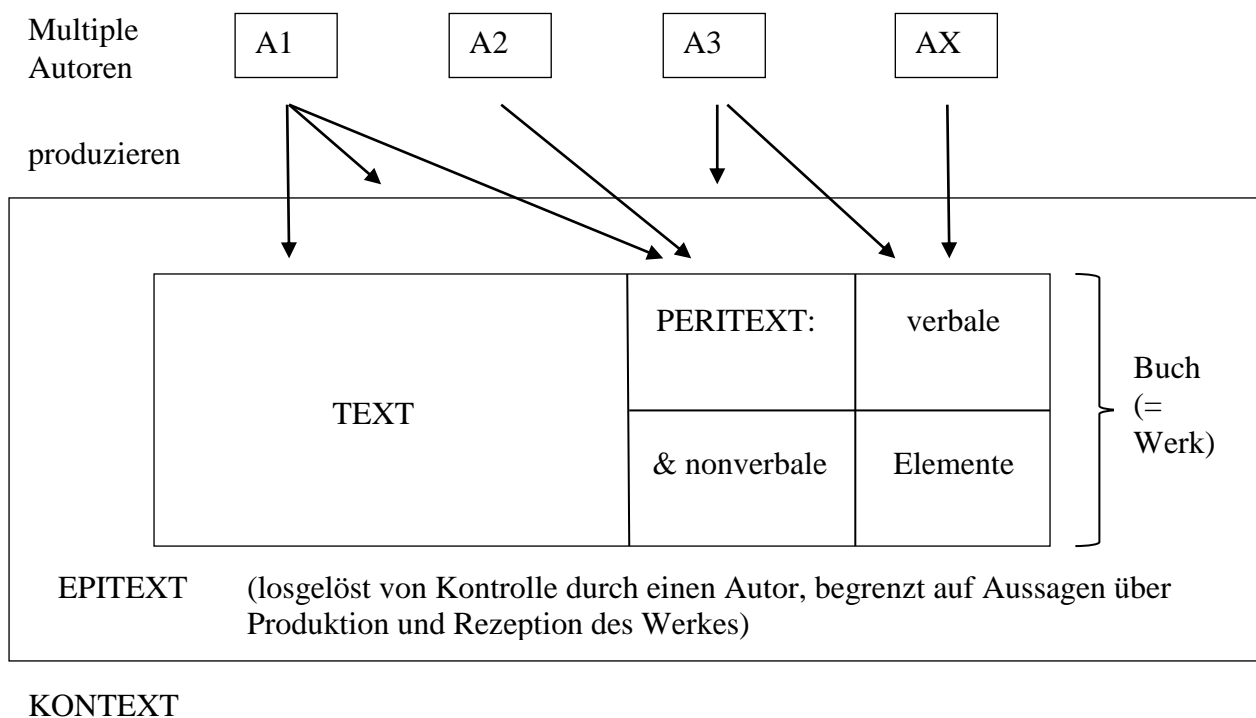
Bezüglich der Abgrenzung des Paratextes nach innen, also gegenüber dem Text, wird hier die von Genette vorgenommene Grenzziehung zwar prinzipiell beibehalten, aber vom funktionalen Paradigma gelöst. Stattdessen findet eine Unterscheidung in Text und Peritext nach typografischen Gesichtspunkten statt: Alles, was sich vom Textblock abhebt, wird – unabhängig von seiner narrativen, ästhetischen und textbezogenen Bedeutung – unter den Paratext- bzw. Peritextbegriff gefasst. Dies erlaubt, auch metafiktionale Elemente, die in Tripps kinderliterarischem Werk häufig vorkommen, unter den Paratextbegriff zu fassen. Diese brauchen gerade die Grenzziehung zwischen Text und Peritext, um sie unterwandern zu können. Text und Peritext werden, da dem Peritext hier insgesamt eine werkkonstitutive Bedeutung zugestanden wird, anders als bei Genette gemeinsam unter den Werkbegriff gefasst.

Die auktoriale Beschränkung des Paratextes, die Genette vornimmt, wird in dieser Studie zugunsten einer Orientierung am Konzept der multiplen Autorschaft aufgegeben. Da Tripp in der Entstehung der zu analysierenden Werke unterschiedliche Positionen einnimmt und unterschiedliche Werkanteile beiträgt, soll hier das Paratextkonzept in Verbindung mit dem der multiplen Autorschaft dazu herangezogen werden, die Einheit der jeweiligen Werke infragezustellen. In der Analyse sollen somit die einzelnen Werkanteile sichtbar gemacht und auf die verschiedenen Autoren zurückgeführt werden. Der Autorbegriff wird dementsprechend ausgeweitet und nicht mehr ausschließlich auf den Urheber des verbal vorliegenden Schrifttextes im Textblock angewendet.

Weiterhin wird hier eine Anwendung des Paratextbegriffes auf bildliche und typografische Bestandteile vorgenommen. Während Genette zwar bildliche und materielle Peritext-Elemente erwähnt, diese aber ansonsten vernachlässigt, werden hier Bilder und typografische Besonderheiten als wesentliche Elemente insbesondere des Peritextes in die Analyse einbezogen, ganz gleich ob sich die Bilder bzw. Schrift-Elemente vor, nach oder im Textblock befinden. Es findet, wie schon hinsichtlich der Abgrenzung nach innen, eine Orientierung am Kriterium der typografischen Unterscheidbarkeit statt. Somit werden die Bilder, die Tripp zu den Werken beisteuert, nicht nach ihrer Funktionalität als Paratext klassifiziert, sondern unabhängig davon, ob sie diese Funktionalität beibehalten oder überschreiten, unter den Begriff subsumiert.

Insgesamt wird gerade der Peritext in dieser Studie als wesentlicher Bestandteil der zu analysierenden Werke gesehen, der sich dem Text nicht prinzipiell funktional unterordnen muss. Als Werk wird folglich nicht nur der Schrifttext verstanden, sondern das gesamte Buch, hier in der Erstauflage, inklusive des originalen Peritextes. Dieses Werk bzw. seine einzelnen Bestandteile werden auf multiple Autoren zurückgeführt. Somit findet eine Lösung des Werkbegriffes von einem singulären Autor statt. Damit ist verbunden, dass sowohl der Peritext als auch der Epitext hier nicht von der Kontrolle eines einzelnen Autors, des Textautors, und seiner „Verbündeten“ dominiert gesehen wird. Unter den Peritext werden auch bildliche, typografische und metafiktionale Bestandteile gefasst, die bei Genette zurückhaltend behandelt und in der Paratextforschung aktuell eher aus dem Begriff ausgeklammert werden. Dies ist möglich, weil hier statt der funktionalen Unterscheidung auf die typografische zurückgegriffen wird.

Wie schon bei der Darstellung von Genettes Konzept wird nun auch das Paratextverständnis dieser Studie in vereinfachter Form dargestellt und grafisch umgesetzt. Auf diese Weise sollen die Unterschiede und Übereinstimmungen zu Genette (vgl. die Abb. in Kapitel II.1 auf S. 68) deutlich werden. Das Paratextverständnis dieser Studie lässt sich wie folgt in ein Schaubild (vgl. Abb. auf S. 82) übertragen: Zum Werk, das hier mit dem Buch (bzw. bei mehreren Bänden: den Büchern), konkret der jeweiligen kinderliterarischen Erstausgabe, gleichgesetzt wird, gehören sowohl der verbal vorliegende Schrifttext im Textblock als auch der Peritext, der den Textblock umgibt, unterbricht und typografisch materialisiert. Mit der Integration in den Werkbegriff wird die entscheidende Bedeutung des Peritextes gegenüber Genette hervorgehoben. Zum Peritext zählen neben verbalen bildliche und typografische Bestandteile. Während angenommen wird, dass der Schrifttext in den hier zu analysierenden Werken weitestgehend auf einen einzelnen Autor (A1) zurückzuführen ist, wird das Werk in seiner Gesamtheit von multiplen Autoren (A1–AX) produziert. Verschiedene Autoren tragen also Werkbestandteile, etwa unterschiedliche Elemente des Peritextes, bei. Auch der Epitext wird im hiesigen Verständnis von der Kontrolle eines einzelnen Autors gelöst. Es erfolgt allerdings eine Eingrenzung des Epitextes auf bestimmte Texte, die die Produktion und Rezeption der Werke erhellen und damit Auskunft über Tripps Positionierung in der Werkentstehung bzw. die Wahrnehmung seiner Werkanteile in Abhängigkeit zu derjenigen der anderen Autoren geben.



4 Methodisches Vorgehen: Paratextorientierte Werkanalyse

In den vorangegangenen Abschnitten wurde das Paratextkonzept zunächst in seiner von Genette begründeten Form sowie seinen Adaptionen durch verschiedene Wissenschaftszweige dargestellt. Davon ausgehend wurde das Paratextverständnis dieser Studie akzentuiert, das auf die Analyse von Tripps heterogenem kinderliterarischem Werk ausgerichtet ist. In einem weiteren Schritt wird dieser Begriff nun insofern anwendbar gemacht, als daraus das konkrete methodische Vorgehen für die nachfolgende Werkanalyse entwickelt wird.

Das Vorgehen, das zur Analyse der drei exemplarisch ausgewählten kinderliterarischen Werke verwendet wird, leitet sich aus der Typologie des Paratextes und den Fragestellungen dieser Studie ab. Diese Fragestellungen beziehen sich auf das Werk des Autor-Illustrators Tripp, in dem die Verbindung von Text und Paratext zentral ist. Die Form der Werkanalyse wird hier als paratextorientiert bezeichnet. Dies bedeutet, dass der Paratext als Bestandteil des Werkes im Vordergrund steht. Trotzdem wird in die Analyse auch der Text, also der Schrifttext des jeweiligen Werkes, vorwiegend auf inhaltlicher Ebene einbezogen. Das erscheint notwendig, da sich der Paratext auf diesen Text bezieht bzw. Text und Paratext sich gegenseitig bedingen und beeinflussen. Erwartet werden dabei neben Erkenntnissen über Produktion und Rezeption der Werke sowie Aussagen über die Bedeutung der Paratexte neue Perspektiven auf die Texte durch Bezüge zum Paratext.

Als Grundlage für die Entwicklung der Analyseform wird nun anhand von Genettes Grundlagenwerk *Paratexte* (vgl. Genette 2001) zunächst dargestellt, auf welche Bestandteile er bei seiner Typologisierung des Paratextes konkret eingeht, welche Reihenfolge er dazu wählt und wie er die unterschiedlichen Elemente des Paratextes zueinander in Beziehung setzt. Anschließend wird

diese Gliederung des Paratextes, die eine erste Grundlage für die Analyse von Tripps kinderliterarischen Werken bietet, aber als zu undifferenziert und -strukturiert erscheint, verändert, umgestellt und erweitert. Hieraus soll sich eine Analyseform ergeben, die einen strukturierten Zugriff auf das Analysekorpus und eine Beantwortung derjenigen Fragestellungen dieser Studie erlaubt, die sich auf die kinderliterarischen Werke Tripps beziehen.

In seiner Typologisierung des Paratextes geht Genette auf folgende Bestandteile ein, die er in der dargestellten Reihenfolge nach Formen und Funktionen untersucht:

Zuerst betrachtet er den Peritext, den innerhalb des Buches liegenden Paratext. Er beginnt mit dem von ihm so genannten verlegerischen, d. h. vom Verlag verantworteten Peritext. Hierunter fasst er Formate und (Verlags-)Reihen. Ferner rechnet er dazu den Umschlag, aufgeteilt in vier Umschlagseiten sowie den Buchrücken, und das mögliche Zubehör des Umschlags, z. B. Bauchbinde, Schubert oder spezifische Lesezeichen (vgl. ebd., S. 29–36). Im Inneren des Buches werden zum verlegerischen Peritext die Titelseite und deren Zubehör, konkret die Vorsatzblätter, Schmutztitel und das Titelbild bzw. Frontispiz (vgl. ebd., S. 36–38) gezählt. Außerdem fasst Genette darunter den Satz im typografischen Sinne und die Auflagen des Buches.

In einem nächsten Schritt werden von Genette weitere Elemente des Peritextes, die nicht genauer kategorisiert werden, untersucht. Dazu gehört der Name des Autors, zu dem gefragt wird, an welchen Orten innerhalb des Buches er erscheint. Als nächstes steht der Titel im Fokus, wobei eine Unterscheidung in thematische, d. h. inhaltlich ausgerichtete, und rhematische, also gattungsbezogene bzw. formal ausgerichtete Titel vorgenommen wird. Es folgt eine Auseinandersetzung mit dem sogenannten Waschzettel als kurzem Text, der sich meist lobend auf das Werk bezieht (vgl. ebd., S. 103). Weiterhin werden Widmungen betrachtet, die in Zueignungen eines Werkes und Widmungen eines Exemplars unterschieden werden (vgl. ebd., S. 115). Ferner führt Genette Motti, verschiedene Arten von Vorworten sowie die Zwischentitel, besser bekannt als Kapitelüberschriften, und Anmerkungen als Bestandteile des Peritextes an.

Abschließend widmet er sich dem Epitext, also dem außerhalb des Buches liegenden Paratext, und untergliedert diesen zunächst in den öffentlichen und privaten Epitext. Unter den öffentlichen Epitext werden sowohl verlegerische als auch allographe und auktoriale Bestandteile, so öffentliche Antworten des Autors auf Kritik an seinem Werk, Vermittlungen, d. h. Interviews und Gespräche, Kolloquien und Debatten sowie späte Selbstkommentare gefasst. Zum privaten Epitext werden Briefwechsel, mündliche Mitteilungen, Tagebücher und unveröffentlichte Vortexte gezählt.

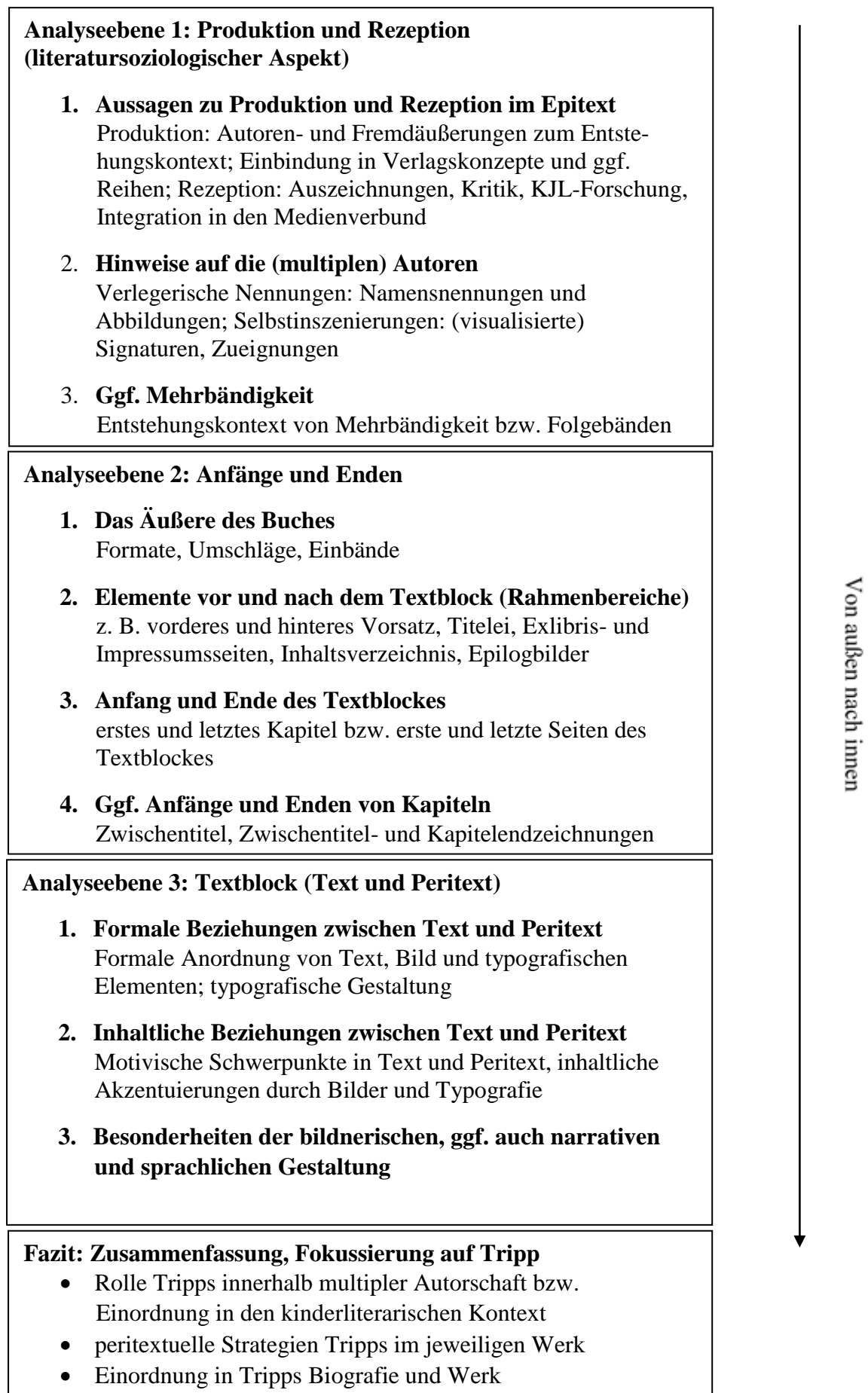
Diese Auflistung Genettes, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und sich als „Einführung und Ermunterung zur Untersuchung des Paratextes“ (ebd., S. 385) versteht, erscheint für die Zwecke der vorliegenden Studie als Grundlage geeignet. Genette bietet hier ein Repertoire an einzelnen Buch-Elementen, die auch in Tripps Werk und damit für die vorliegende Studie eine große Rolle spielen, und ermöglicht dadurch einen strukturierten Zugriff auf die zu analysierenden Werke.

Genettes Abhandlung der einzelnen Paratext-Elemente ist aber insbesondere auf der Ebene des Peritextes für das Vorhaben dieser Studie noch zu wenig strukturiert. Sie bietet eher einen Überblick über die Funktionsweise einzelner Paratext-Bestandteile, als diese konsequent miteinander in Verbindung zu bringen. Dies ist für die Anwendung in Form einer Werkanalyse allerdings notwendig, wenn man sich dabei nicht in einer kleinschrittigen Auflistung einzelner Elemente und ihrer Funktionen verlieren möchte. Zwar wird der verlegerische Peritext von Genette als relativ stringente Einheit gekennzeichnet, die weiteren Elemente des Peritextes werden demgegenüber jedoch unverbunden aneinandergereiht und nicht zueinander in Beziehung gesetzt. Außerdem fehlen bei Genette Elemente des Peritextes, die für das kinderliterarische Analysekorpus dieser Studie wesentlich sind. Es handelt sich dabei vor allem um bildliche und metafiktionale Elemente, die im illustrierten Kinderbuch viel Raum einnehmen und eine deutliche lektüresteuende, teilweise auch eigenständige narrative Funktion haben.

Hier wird nun eine strukturiertere Untergliederung der Analyse in drei Ebenen vorgenommen, die sich an einer Bewegung von außen nach innen, d. h. vom Epitext außerhalb des Buches bis zum Textblock als Innerstem des Buches, orientiert und den Text einbezieht. Außerdem erfolgt dabei eine Ergänzung der von Genette ausgewählten Elemente, die sich aus der Einbeziehung bildlicher Bestandteile in den Paratextbegriff sowie einer ersten Sichtung des kinderliterarischen Analysekorpus‘ ergibt.

Das auf der Folgeseite abgebildete Schema zur paratextorientierten Werkanalyse bietet einen ersten Überblick über das Vorgehen und wird im Folgenden näher ausgeführt.

Paratextorientierte Werkanalyse – schematische Darstellung des Vorgehens



Die paratextorientierte Werkanalyse vollzieht sich auf drei Analyseebenen: Der Betrachtung von Produktion und Rezeption (Analyseebene 1) folgen die Untersuchung der Anfänge und Enden des jeweiligen Werkes (Analyseebene 2) und die Analyse der Text-Peritext-Kombination im Textblock (Analyseebene 3). Die Ergebnisse dieser Analyseebenen werden jeweils in einem Fazit zusammengeführt und auf Tripp fokussiert.

Die Werkanalyse beginnt mit einer literatursoziologischen Betrachtung von Produktion und Rezeption (Analyseebene 1). Diese erfolgt mit dem Ziel, Auskunft über Tripps Schaffen bzw. seine Integration in multiple Autorschaftskonstrukte, d. h. seine Rolle bei der Werkentstehung sowie die Art und Weise seiner Zusammenarbeit mit Verlagen und Autoren zu erhalten. Außerdem sollen auch seine Position innerhalb der Werke sowie in deren Kontext im Abgleich mit derjenigen der anderen Autoren beleuchtet und weiterhin Strategien der Selbstinszenierung bei den verschiedenen Beteiligten offengelegt werden.

Hierzu wird zunächst der Epitext herangezogen, der bei Genettes Betrachtung an letzter Stelle steht. Bezogen auf die Produktion wird nach dem Entstehungskontext des Textes bzw. Werkes gefragt. Autorenäußerungen, z. B. zur Lebenssituation zum Entstehungszeitpunkt, und Fremdäußerungen zur Werkentstehung werden verwendet. Wenn Tripp nicht der einzige Autor ist, wird die Zusammenarbeit der Autoren betrachtet. Es geht hier bspw. darum, welche Reputation und welches Werkspektrum die verschiedenen Beteiligten bei der Werkentstehung aufweisen konnten, ob bereits gemeinsame Vorarbeiten vorlagen und wie sich der Kontakt zwischen Autor, Verlag und Illustrator gestaltete.

Weiterhin werden die Zusammenarbeit mit den Verlagen, die Veröffentlichungsgeschichte sowie das verlegerische und serielle Umfeld, in dem das Werk erschien, berücksichtigt. Dazu wird auf Verlagskonzepte und gegebenenfalls Reihen, bei letzteren auch auf die Übereinstimmung mit anderen Reihenbänden, eingegangen. Thematisiert werden können zudem Besonderheiten der Distribution des Werkes wie Neuauflagen oder Lizenzen, wobei hier keine Vollständigkeit angestrebt wird.

Hinsichtlich der Rezeption werden Auszeichnungen der Werke, vor allem repräsentiert durch die Jurybegründungen des Deutschen Jugendbuchpreises, sowie die Berücksichtigung in der – überwiegend zeitnah nach Erscheinen erfolgten – Kritik, aber auch wesentliche Beiträge der KJL-Forschung insbesondere zu den Kinderklassikern dargestellt. Gegebenenfalls wird die Aufnahme in den Medienverbund, die für die Rezeption der Kinderklassiker zentral ist, behandelt.

Als Ergänzung zu dieser Betrachtung des Epitextes wird Hinweisen auf die (multiplen) Autoren im Peritext nachgegangen. Anders als bei Genette, der vorwiegend Namensnennungen auf Titelseite und Buchumschlag behandelt, werden neben diesen üblichen verlegerischen Nennungen auktoriale Hinweise berücksichtigt, die sich nicht nur in den Außen- und Rahmenbereichen der Bücher befinden. Auf diese Weise sollen Fremd- und Selbstinszenierungen der verschiedenen Akteure offengelegt werden. Außerdem werden – ausgerichtet am bildlichen Paratext – nicht nur der Name, sondern auch bildliche Darstellungen der Autoren einbezogen. Gefragt wird hinsichtlich der verlegerischen Nennungen, also im Anschluss an Genette, zunächst: Wo werden die ver-

schiedenen Autorennamen vom Verlag angeführt? Finden sich die Namen z. B. auf den Umschlägen oder Einbänden, im Klappentext, in der Titelei oder im Impressum? Wie werden die Autorennamen positioniert? Wie prominent erfolgt die Nennung in Bezug auf Größe, Farbgebung oder Stellung auf der Seite? Wie häufig werden die verschiedenen Beteiligten genannt? Bei mehreren Autoren wird ein Vergleich der verlegerischen Hinweise daraufhin unternommen, ob etwa der Textautor sichtbarer dargestellt wird als der Zeichner Tripp. Es geht also um die Wichtigkeit, die der Verlag den verschiedenen Beteiligten durch Nennungen beimisst. Bezogen auf die Selbstinszenierung der verschiedenen Beteiligten wird gefragt: Welche Form der Selbstdarstellung wird gewählt? Werden dazu Text- oder Bild-Elemente, z. B. Signaturen, Widmungen, Fotografien oder visualisierte Signaturen genutzt? Wo befinden sich diese Elemente? Wie stellen sich die verschiedenen Akteure dem Leser dar? Verkörpern sie dabei bestimmte Autoren- oder Künstlertypen? Wird die Selbstinszenierung narrativ mit metafiktionalen Verfahren wie Autor- oder Herausgeberfiktionen verknüpft? Zuletzt kann Thema sein, wie sich die Autoren damit gegenüber dem (kindlichen) Leser positionieren, d. h., welche Funktion hinsichtlich von Adressierung, Leseransprache oder Leserbindung die Selbstdarstellungen einnehmen.

Als weiterer Schritt, der eng mit der Produktion der Werke zusammenhängt, wird bei den jeweils mehrbändigen Kinderklassikern die serielle Ausgestaltung in den Blick genommen. Hier wird nach den Beweggründen und Entstehungsbedingungen der Mehrbändigkeit bzw. der Folgebände gefragt, die sowohl vom Autor von vornherein intendiert, als auch vom Verlag oder den Lesern beeinflusst werden können. Es geht z. B. um die Frage, ob es sich bei den jeweiligen Folgebänden um Teile einer Serie oder Sequels handelt.

Auf die literatursoziologische Betrachtung von Produktion und Rezeption folgt eine Analyse von Text und Peritext nach formalen, inhaltlichen und gestalterischen Gesichtspunkten (Analyseebene 2 und 3). Um sich dabei nicht in einer kleinschrittigen Auflistung der einzelnen Buchbestandteile, wie sie Genettes Typologie des Peritextes nahelegt, zu verlieren, werden diese hier zu zwei größeren Zusammenhängen gebündelt. Als zweite Analyseebene werden – der Bewegung von außen nach innen folgend – Anfänge und Enden der Werke in verschiedenen Stufen betrachtet. Dann werden als dritte Analyseebene Text- und Peritext innerhalb des Textblockes in den Blick genommen.

Die Anfänge und Enden (Analyseebene 2) werden deshalb gesondert untersucht, weil sich hier die Funktion des Paratextes als Schwelle zwischen Innen und Außen, Realität und Fiktion besonders deutlich zeigt. Die meisten von Genette angeführten Peritext-Elemente befinden sich genau in diesen Bereichen der Werke. Hier wird nun zunächst das Äußere des Buches angesehen, das bei Genette unter Umschlag und Zubehör gefasst wird. Berücksichtigt werden in der Analyse der Einband und bzw. oder der Umschlag des Buches, wozu Vorderseite, Buchrücken und Rückseite des Buches sowie die Umschlaginnenklappen zählen. Es wird nach dem Format und der Materialität der Ausstattung des Buches gefragt. Als Bestandteile von Umschlag und Einband werden die einzelnen darauf enthaltenen Text- und Bild-Elemente, also etwa Titel, Klappentext und Umschlagillustration(en), sowie deren Anordnung analysiert. Es wird zudem die Frage nach der

Funktion dieser Elemente gestellt: Neben Kriterien wie Lesemotivation und Kaufanreiz, ersten Hinweisen auf den Buchinhalt und der Figurencharakterisierung können hier auch Maßnahmen zur Adressierung festgestellt werden. Bei den Text-Elementen wird neben inhaltlichen Fragen die typografische Gestaltung angesprochen. Bei der Betrachtung der Umschlag- bzw. Einbandillustration(en) werden die gewählten Motive sowie die Art der Darstellung behandelt. Neben Kriterien wie Form und Komposition wird hier die Farbgebung berücksichtigt, da die Umschlag- bzw. Einbandbilder als einzige Elemente der zu untersuchenden Werke farblich gestaltet wurden. Thematisiert wird auch die über die Rezeption des Buches hinausgehende Wirkung der Coverbilder, die im Falle der Klassiker im Medienverbund häufig zitiert werden. Bei den mehrbändigen Werken steht weiterhin die Frage nach der Funktion des Buchäußeren für den seriellen Zusammenhang im Fokus: Wie wird im Außenbereich der Folgebände an die Vorgänger angeknüpft bzw. wird in den Vorgängern auf mögliche Folgebände verwiesen? Werden Elemente bzw. Motive wiederholt oder aufgegriffen? Inwiefern finden dabei Variationen des Bekannten statt?

Einen weiteren Analyseschritt auf Analyseebene 2 stellen die vor und nach dem Textblock befindlichen Elemente dar. Einbezogen werden hier solche Bestandteile der Bücher, die Genette unter Titelseite und Zubehör fasst, aber auch seine Kategorien Motti und Vorworte. Daneben werden Elemente behandelt, die Genette nicht erwähnt, die aber in den Werken vorkommen. Es wird in der Analyse jeweils zusammengestellt, welche Bestandteile sich auf den entsprechenden Seiten innerhalb des konkreten Buches befinden und welche Funktionen diese erfüllen. Am Buchanfang werden die Titelei, zu der z. B. Innen- und Schmutztitel gehören, sowie mögliche Exlibrisseiten und Vorworte berücksichtigt. Am Ende des Buches werden z. B. Epilogbilder⁹² und Anhänge betrachtet. Sowohl vor als auch nach dem Textblock stehen die Vorsatzpapiere, daneben können an beiden Stellen Impressum und Inhaltsverzeichnis ihren Platz finden. Funktionen dieser Elemente können z. B. eine Entlastung des Textes selbst, aber auch metafiktionale Verfahren und poetologische Hinweise sein.

Weiterhin werden Anfang und Ende des Textblockes, wozu das erste und letzte Kapitel bzw. die ersten und letzten Seiten gezählt werden, betrachtet. Dieser Bereich wird bei Genette, der sich auf den Paratext konzentriert, nicht erfasst. In dieser Studie wird er aber als Ergänzung aufgenommen. Hier wird davon ausgegangen, dass die Übergänge zwischen den Rahmenbereichen und dem Textblock fließend und die Gestaltung der ersten und letzten Kapitel bzw. Textseiten in Text und Peritext wesentlich sind. Es wird darauf eingegangen, wie der Peritext die Inhalte der für die Rezeption so prominenten Textabschnitte akzentuiert, aber auch, wie der Text selbst sprachlich und formal an diesen Stellen gestaltet ist. Welche Bedeutung haben zum Beispiel die

⁹² Der Begriff des Epilogbildes wird hier von Agnes-Margrethe Bjorvand (2014) übernommen. Sie wendet die Begriffe „Prologue and Epilogue Pictures“ (ebd.) auf vignettenartige Bilder an, die am Anfang oder Ende von Bilderbüchern stehen. Epilogbilder stehen zwischen dem Textblock und dem hinteren Vorsatz, befinden sich zu meist auf einer eigenen Seite und können sowohl wiederholende bzw. redundante als auch erweiternde bzw. ausdehnende Funktionen gegenüber dem Haupttext haben (vgl. ebd., S. 213–216). Hier wird der Begriff auf das illustrierte Kinderbuch angewandt. Außerdem wird er räumlich nicht auf solche Bilder eingegrenzt, denen eine eigene Seite vorbehalten ist. Im illustrierten Kinderbuch befinden sich entsprechende Bilder häufig auch direkt unter dem Textblock auf der letzten Textseite.

ersten bzw. letzten Sätze? Bei den mehrbändigen Werken interessiert, ob es in diesen Bereichen Übereinstimmungen zwischen den Bänden gibt.

Wenn diese peritextuell besonders markiert werden, wie im Falle der *Hotzenplotz*-Trilogie, werden zuzüglich zu den Anfängen und Enden der Werke bzw. Bände die Anfänge und Enden von Kapiteln betrachtet. Berücksichtigt werden zunächst die schon bei Genette angeführten Zwischentitel, also die Kapitelüberschriften. Bei der *Hotzenplotz*-Trilogie erfolgt die Markierung der Kapitelstruktur zudem über die typografische Gestaltung, aber auch durch Zeichnungen am Kapitelanfang und teilweise -ende. Es stellt sich hier die Frage nach der Funktion dieser Markierungen für den (kindlichen) Adressaten.

Nach der Annäherung über Anfänge und Enden wird die Text-Peritext-Kombination innerhalb des Textblockes fokussiert (Analyseebene 3). Bei der Beschreibung der Beziehungen zwischen Text und Peritext wird dabei unterschieden in eine formale und eine inhaltliche Beziehung.

Die formale Beziehung zwischen Text und Peritext, worauf zuerst eingegangen wird, umfasst Gesichtspunkte der Anordnung. Es geht dabei um die Verteilung von Bildern und typografisch abgehobenen Elementen auf einzelnen Buchseiten und innerhalb des Buches, darum, welchen Anteil Text und Peritext räumlich am Werk haben und ob Elemente des Textes ins Bild integriert werden. Diesbezügliche Fragen lauten: Wie viele Illustrationen befinden sich im Verhältnis zur Seitenzahl in den Büchern? Werden diese nach bestimmten Regelmäßigkeiten zum Text angeordnet? Gibt es an einzelnen Textstellen Häufungen oder eine kapitelbezogene Verteilung? Besteht eine inhaltliche Passung der Bildanordnung zur Handlung oder liegen Vor- und Nachzeitigkeiten vor? Wie werden die Bilder und typografisch abgehobenen Elemente zum Text positioniert? Stehen sie etwa oben, neben, unten oder zwischen dem Text auf der Seite? Gibt es reine Text- und bzw. oder Bild(doppel)seiten? Welche Formate nehmen die Illustrationen ein? Sprengen sie den Rahmen des Textblockes, d. h. beziehen sie die Außenstege der Seiten ein? Außerdem wird hier die typografische Gestaltung, bei Genette der Satz, in den Blick genommen: Welche Schriftart und -größe wurde gewählt? Bestehen Verbindungen oder formale Übereinstimmungen zwischen Typografie und Zeichnungen? Liegen Besonderheiten wie Variationen der Schriftgröße oder absichtsvolle Zeilenumbrüche vor? Welche Rolle spielt Handschrift?

Die inhaltliche Beziehung zwischen Text und Peritext im Textblock ist weitaus ausführlicher zu behandeln als die formale. Es geht darum, inwiefern der Peritext zentrale Motive des Textes aufgreift, betont oder außer Acht lässt und ob er eigene inhaltliche Akzente setzt. Die Auswahl der jeweils behandelten motivischen Schwerpunkte orientiert sich an den Eigenarten der Werke. Bei den Kinderklassikern erfolgt eine Ausrichtung an den Diskursen, die in der Sekundärliteratur darum kreisen, wobei der Peritext bislang nicht beachtet wird. Hierbei stellt sich die Frage, ob die Strategien des Textautors bei der Gestaltung der Motive durch Tripp aufgenommen werden oder ob er eigene einbringt. Bei *Marco und der Hai* als Werk mit Text von Tripp werden drei Motivkomplexe ausgewählt, die sowohl für Tripps Gesamtwerk als auch für den Kontext der Entstehungszeit charakteristisch sind. Insgesamt soll hinsichtlich der inhaltlichen Beziehung zwischen Text und Peritext geprüft werden, ob diese motivisch einheitliche oder unterschiedliche Schwer-

punktsetzungen aufweisen, wobei neben dem Text sowohl typografische als auch bildliche Elemente eine Rolle spielen.

Anschließend an die Betrachtung der formalen und inhaltlichen Beziehungen zwischen Text und Peritext werden Besonderheiten der bildnerischen Gestaltung in den Blick genommen, um Charakteristika von Tripps Zeichenstil und Darstellungsweise aufzuzeigen. Besonders die *Hotzenplotz*-Trilogie, deren drei Bände mit großem zeitlichem Abstand erschienen, bietet sich daneben dafür an, stilistische Entwicklungen Tripps nachzuzeichnen. Behandelt werden zudem die Formate, Bildausschnitte und Perspektiven der Textzeichnungen sowie Spezifika in der Formgebung und Komposition. Hinsichtlich der Motivik ist zu untersuchen, ob Figuren- oder Raumdarstellung im Fokus stehen und wie beide gestaltet werden. Bezüglich der Figuren interessieren deren Charakterisierung durch Zeichnungen und typografische Elemente, aber auch die Betonung von Figurenbeziehungen auf Bildebene. Den Raum betreffend werden das Setting, teilweise auch Darstellungen von Bewegung behandelt. Bei *Marco und der Hai*, wozu Tripp selbst den Text geschrieben hat, werden neben den Besonderheiten der bildnerischen Gestaltung auch narrative und sprachliche Charakteristika des Textes, auf narrativer Ebene metafiktionale Verfahren, auf sprachlicher Ebene die Verwendung von Mehrsprachigkeit, dargestellt. Hier lassen sich auch Kontinuitäten zu seinen frühen Texten aufzeigen.

In einem Fazit werden die wichtigsten Ergebnisse zum Werk und zum Ertrag der Analyse gebündelt und gedeutet, wobei abschließend eine Fokussierung auf Tripp erfolgt. Hierzu werden bei der Analyse der Kinderklassiker die Erträge aller Analyseebenen vor dem Hintergrund der multiplen Autorschaft interpretiert. Es geht also darum, aufzuzeigen, in welcher Weise und Intensität auch andere Beteiligte neben den Textautoren Ende und Preußler, unter ihnen Tripp, an der Werkentstehung beteiligt waren und die Rezeption der Werke beeinflussten. Bei *Marco und der Hai*, wobei Tripp sowohl Autor-Illustrator ist, wird stattdessen eine Einordnung in den kinderliterarischen Kontext der Entstehungszeit vorgenommen, um Besonderheiten und Zeitbezüge von Tripps frühem Werk darzustellen. In allen drei Analysen werden ferner übergreifende peritextuelle Strategien herausgearbeitet, die Tripp im jeweiligen Werk in Wechselwirkung zum Text entwickelt, und die sich aus den Ergebnissen von Analyseebene 2 und 3 ablesen lassen. Auch findet eine Verortung in Tripps Biografie und Gesamtwerk statt.

Zusammengefasst werden bei der paratextorientierten Werkanalyse einer Bewegung von außen nach innen folgend zunächst im Rahmen einer literatursoziologischen Betrachtung (Analyseebene 1) Produktion und Rezeption der Werke betrachtet, wozu der Epitext und peritextuelle Hinweise auf die Autoren sowie ggf. die Entstehungsbedingungen von Mehrbändigkeit berücksichtigt werden. Anschließend werden Anfänge und Enden (Analyseebene 2) in verschiedenen Stufen behandelt, um danach den Textblock (Analyseebene 3) zu untersuchen. Zum Textblock werden sowohl der Text selbst als auch die innerhalb des Textes befindlichen Peritext-Elemente gerechnet. Im Fazit werden die wichtigsten Analyseergebnisse auf Tripp fokussiert gebündelt.

IV Paratextorientierte Analyse kinderliterarischer Werke

Im Anschluss an die Darstellung der methodischen Vorgehensweise wird die paratextorientierte Werkanalyse im folgenden Kapitel an drei kinderliterarischen Werken erprobt, an deren Entstehung Tripp in unterschiedlichen Rollen beteiligt war. Diese Werke wurden aufgrund ihrer Bedeutung für Tripps Gesamtwerk und dessen Rezeption ausgewählt. Zunächst wird das Kinderbuch *Marco und der Hai* analysiert, das 1956 mit Text und Illustrationen von Tripp erschien. Hier sollen Besonderheiten von Tripps frühem Werk in inhaltlicher, narrativer, sprachlicher, bildnerischer und typografischer Hinsicht dargestellt werden. Anschließend werden die beiden Kinderklassiker um *Jim Knopf* und *Hotzenplotz* mit Text von Ende und Preußler behandelt. Durch die Betonung des Paratextes in der Analyse werden neue Perspektiven auf diese bekannten Werke eröffnet. Zuerst werden *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* sowie *Jim Knopf und die Wilde 13* fokussiert, die mit Text von Michael Ende und Illustrationen von Tripp in den Jahren 1960 und 1962 veröffentlicht wurden. Mit *Der Räuber Hotzenplotz* (1962), *Neues vom Räuber Hotzenplotz* (1969) und *Hotzenplotz 3* (1973) steht ferner eine Trilogie mit Text von Otfried Preußler und Illustrationen von Tripp im Fokus.

Bei der Analyse dieser drei Werke steht nicht im Vordergrund, sämtliche Veränderungen aufzuzeigen, die insbesondere die Klassiker im Rahmen von Neuauflagen und Übersetzungen durchlaufen haben. Das heißt nicht, dass eine solche diachrone Untersuchung einzelner Werke keine interessanten Erkenntnisse zeitigen könnte. Aus methodischen und pragmatischen Gründen wird – mit begründeten Ausnahmen⁹³ – hier aber lediglich auf die deutsche Erstausgabe zurückgegriffen. In den Fazits der einzelnen Kapitel wird dennoch darauf eingegangen, wie bei aktuellen Auflagen in die Gestaltung der Bücher eingegriffen wurde.

Die drei Ebenen der paratextorientierten Werkanalyse spiegeln sich innerhalb der Analysen jeweils in der Kapitelaufteilung wider: Der erste Abschnitt widmet sich der Analyseebene 1, also Produktion und Rezeption, der zweite behandelt mit den Anfängen und Enden des Werkes Analyseebene 2, der dritte Abschnitt nimmt den Textblock in den Blick und entspricht somit Analyseebene 3. Bei *Jim Knopf* werden in einem weiteren Abschnitt die Neuillustrationen der Bände einbezogen. Der jeweils letzte Abschnitt eines Kapitels dient der Zusammenfassung der Ergebnisse der paratextorientierten Werkanalyse auf den drei Analyseebenen sowie deren Interpretation.

⁹³ Bei *Jim Knopf* werden zwei Neuillustrationen zum Vergleich herangezogen (vgl. Kapitel IV.2.4). Bei der Analyse von *Der Räuber Hotzenplotz* wird ein Vergleich zwischen der ersten und der im selben Jahr erschienenen zweiten Ausgabe angestellt, da sich hier zu einem sehr frühen Zeitpunkt der Werkgeschichte entscheidende Veränderungen ergeben, die bis in die heutigen Ausgaben hinein Bestand haben (vgl. Kapitel IV.3.3).

1 „Ein eigenes kleines Buch“⁹⁴ – *Marco und der Hai* (1956)

Marco und der Hai. Eine Geschichte aus Sizilien, das im folgenden Abschnitt analysiert wird, erschien 1956 als erstes eigenes Kinderbuch von Franz Josef Tripp. Erzählt wird darin die fantastische Initiationsgeschichte des Fischerjungen Marco. Der Inhalt dieser seit Ende der 50er-Jahre nicht mehr aufgelegten Geschichte wird an dieser Stelle kurz zusammengefasst, um anschließend auf Schwerpunkte in der Analyse eingehen zu können.

Als kleinster von vier Brüdern wird Marco, dessen Wachstum stagniert, von seinem Vater davon abgehalten, sich seinen größten Traum zu erfüllen und wie alle Männer des Dorfes aufs Meer hinauszufahren. Stattdessen verdingt Marco sich als Fischverkäufer und führt Touristen über die Insel. Als er von einer wunderschönen amerikanischen Signorina zum Dank für seine Dienste ein eigenes Boot geschenkt bekommt, darf er damit nur angeleint aufs Meer. Zu diesem Zeitpunkt werden die Dorfbewohner aufgefordert, einen gefährlichen Hai zu fangen und es wird eine hohe Geldsumme als Belohnung versprochen. Dies beflügelt Marcos Tagträume von Reichtum und Ruhm. An dem erfolglosen Haifisch-Fangzug nehmen aber nur sein Vater und die Brüder teil, die dabei von dem gefürchteten Hai verschlungen werden. Ein geheimnisvoller Fremder, der „Scarabäer“, überlässt Marco in dieser schwierigen Lage eine merkwürdige Brille. Als der Junge später in seinem Boot sitzt, wird die Leine, die ihn noch immer in Ufernähe hält, von bösen Buben durchtrennt. Auf dem offenen Meer bemerkt Marco dann die Zauberkraft der Scarabäer-Brille: Mit diesem fantastischen Hilfsmittel kann er Dinge und Umgebungen im Wortsinn durchschauen. So gelingt es ihm, den Haifisch zu finden und darin seine Familienmitglieder sowie sieben weitere Opfer in unversehrtem Zustand auszu-machen. Durch Mut und Verstand überwindet Marco schließlich den Hai und befreit die Verschlungenen. Dieses Initiationserlebnis macht ihn zum Mann, seine Wachstumsverzögerung ist aufgehoben. Als Belohnung für seine Tat erhält er von den sieben Erretteten verschiedene Gaben. Einer davon, ein armer Geschichtenschreiber, schenkt Marco die eigene Geschichte: Ein Buch namens *Marco und der Hai*.

Die paratextorientierte Werkanalyse konkretisiert sich bezogen auf *Marco und der Hai* wie folgt: Um Einblicke in die Produktion und Rezeption des Werkes (Analyseebene 1) zu erhalten, wird zunächst die Einbettung des Buches in die innovative Kinderbuchreihe *die büchergrille* beleuchtet und es werden Hinweise auf den Autor-Illustrator Tripp im Peritext benannt. Anschließend wird bei der Betrachtung von Anfang und Ende des Buches (Analyseebene 2) zuerst der Einband analysiert, dann werden die Rahmenbereiche von *Marco und der Hai* als Räume identifiziert, die Tripp stark überformt und für parodistische und metafiktionale Verfahren nutzt, und abschließend werden die ersten und letzten Seiten des Textblockes untersucht. Nach dieser Annäherung an das Werk erfolgt eine Auseinandersetzung mit der formalen und inhaltlichen Ausgestaltung von Text und Peritext im Textblock (Analyseebene 3), die sich an den Begriffen Initiation, Fantastik und Insel orientiert. Auch werden Besonderheiten der narrativen, sprachlichen und bildnerischen Gestaltung dargestellt, um Tripps Werk zu charakterisieren. Im Fazit erfolgt neben einer Bündelung der Analyseergebnisse eine Einordnung in den kinderliterarischen Kontext der Entstehungszeit sowie die Biografie Tripps.

⁹⁴ „Ein eigenes kleines Buch“ ist ein Zitat Tripps, das sich auf *Marco und der Hai* bezieht (vgl. Tripp in Scherf 1957).

1.1 Eine innovative Kinderbuchreihe und der Autor-Illustrator im Peritext

Marco und der Hai erschien 1956 als erstes Buch, in dem sowohl der Text als auch die peritextuelle Gestaltung, also Typografie und Illustrationen, von Tripp stammen. Im selben Jahr begann Tripp seine illustratorische Laufbahn, wie das Werkverzeichnis im Anhang (vgl. Abschnitt 4.3) zeigt. Dass ihm das Schreiben eigener Texte ein Anliegen war, konnte bereits in Kapitel II mit *Zwischen Meer und Moor*, Tripps Texten für die Soldatenzeitung *Front und Heimat* und der Darstellung seiner Biografie gezeigt werden. In seinem „eigene[n] kleinen Buch“ (Tripp in Scherf 1957) versucht sich Tripp nun als eigenständiger und experimentierfreudiger Buchkünstler.

Nach *Marco und der Hai* entstanden 1973 und 1974 – also mit großem Abstand – noch zwei weitere kinderliterarische Werke mit eigenen Texten: *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* (Tripp 1973), ein konsumkritisches Bilderbuch mit fantastischen Elementen, und *Borba und der Bär* (Tripp 1974), die Geschichte eines Schafhirten, der einen Bären und dabei auch seine Angst besiegt. Die drei eigenen kinderliterarischen Arbeiten waren wenig erfolgreich (vgl. z. B. Baumeister 1978a; 1978b). Im Falle von *Marco und der Hai* erschien 1959 aber zumindest eine Lizenzausgabe in den Niederlanden.⁹⁵ *Borba und der Bär* wurde zweimal aufgelegt und in einer Kurzkritik der Wochenzeitung *Die Zeit* (vgl. Genazino 1975) besprochen. Allerdings konnte sich keines der drei Bücher für längere Zeit auf dem Markt behaupten. Aufgrund der geringen Popularität kann an dieser Stelle nicht auf umfangreiches epitextuelles Material zurückgegriffen werden, weshalb die Bedingungen der Produktion und Rezeption weitgehend im Dunkeln bleiben. Dagegen können Informationen zum Erscheinungskontext durch eine Analyse des seriellen Umfeldes von *Marco und der Hai*, das in einer Kinderbuchreihe erschien, und von Hinweisen auf den Autor-Illustrator Tripp im Peritext des Buches gewonnen werden.

Marco und der Hai wurde in der von Helmut Oeller (1922–2016) herausgegebenen Reihe *die büchergrille* veröffentlicht. Diese erschien Mitte der 50er-Jahre im Münchner Parcus- und im Hamburger Blüchert-Verlag und war dem avantgardistischen grafischen Kinder- und Jugendbuch verpflichtet. Zur Reihe zählen insgesamt sieben Bücher sowie ein Kalender. Im Peritext der einzelnen Bände wird zwischen sogenannten „Bilderbänden“ und „Jugendromanen“ unterschieden. Die „Bilderbände“, zu denen *Marco und der Hai* zählt,⁹⁶ enthalten bei geringerem Umfang mehr Bilder, aber auch die „Jugendromane“ sind illustriert. Bei den Illustrationen handelt es sich jeweils um schwarz-weiße Tuschzeichnungen. *die büchergrille* besitzt ein eigenes Reihensignet, das den Reihennamen in Form eines Grillenkopfes über einem aufgeschlagenen Buch visualisiert. Ansonsten haben die Bücher kein einheitliches Erscheinungsbild. Das Reihenformat steht peritextuell weniger im Vordergrund als die künstlerische Gesamtgestaltung des Einzelbandes. So ist

⁹⁵ Vgl. dazu portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&cqlMode=true&query=idn%3D578185172, Stand: 11.02.2017.

⁹⁶ Entgegen dieser Einordnung wird *Marco und der Hai* in der vorliegenden Studie nicht als Bilderbuch, sondern als illustriertes Kinderbuch gewertet. Durch seinen Umfang von knapp 70 Seiten, vor allem aber dadurch, dass der Text in diesem Buch deutlich mehr Raum einnimmt als die Illustrationen, erfüllt es zumindest nicht alle Kriterien, die aktuell zur Definition des Bilderbuches vorherrschen. Man müsste hier streng genommen von einem Grenzfall zwischen illustriertem Kinderbuch und Bilderbuch sprechen.

das Signet der Reihe oft erst im Buchinneren innerhalb der Titelei zu sehen und es liegt keine Nummerierung der Bände vor. Allerdings finden sich Werbehinweise auf andere Reihenbände im hinteren Bereich mancher Bücher. Es besteht also insgesamt eine deutliche Autonomie der Bände bei ähnlicher anspruchsvoll künstlerischer Ausrichtung.

Betrachtet man den Kontext von *Marco und der Hai* in die *büchergrille*, so fällt weiterhin auf, dass vier der insgesamt sieben Reihenbände von dem Autor-Illustrator Reiner Zimnik (*1930) stammen. Zimnik, der heute von der Kritik als Vertreter des Künstlerbilderbuches geachtet wird (vgl. Kronthaler 2010), machte wie Tripp seine ersten Schritte als Illustrator in der Reihe. Er illustrierte für die *büchergrille* den „Jugendroman“ *Wo ist Dina?* Mit Text von Hilde Landbeck (1954). Außerdem schrieb und illustrierte er die drei „Bilderbände“, *Xaver, der Ringelstecher und das gelbe Ross* (1954), *Jonas der Angler* (1954) und *Der Bär und die Leute* (1954).

Zimniks starke Beteiligung an der Reihe ist an dieser Stelle relevant, weil in der KJL-Forschung wiederholt eine Nähe von Tripps Werk zu Zimniks festgestellt wurde. So nennt Künnemann (1972b, S. 215) explizit einen Einfluss von Zimniks Büchern auf *Marco und der Hai*: Die Verwendung handschriftlicher „Einsprengsel“, die sowohl bei Zimnik als auch in *Marco und der Hai* vorkommt, sei „Zimniks „Erfindung“. Scherf (1957, S. 420) fällt angesichts von Tripps Illustrationen zu Lilleggs *Feuerfreund* (1957) ebenfalls eine Nähe zu der „liebenswerten Art eines Rainer [sic!] Zimnik“ auf.

Zimniks Kinderbücher zeichnen sich durch ein intensives Zusammenspiel von Text, Illustration und Typografie und durch eine zur Entstehungszeit innovative Gestaltung aus. Tatsächlich weisen Tripps frühe Arbeiten, so *Marco und der Hai* (1956), aber auch die 1960 und 1962 erschienenen *Jim Knopf*-Bände (vgl. Kapitel IV.2), deutliche gestalterische und – wo der Text von Tripp stammt – inhaltliche Parallelen zu Zimniks Büchern auf. Da Zimniks Bände in die *büchergrille* zuerst erschienen, liegt nahe, dass Tripp sie kannte und sich damit auseinandersetzte.

Als Parallelen zwischen *Marco und der Hai* und Zimniks Werken sind neben der typografischen Entscheidung für die häufige Verwendung von Handschrift auch narrative und sprachliche Strategien sowie Übereinstimmungen im Zeichenstil auszumachen. Wie bei Zimnik wird in *Marco und der Hai* z. B. oft damit gespielt, dass im Text gebrauchte Phraseologismen von den Illustrationen wörtlich verstanden und umgesetzt werden. Für Zimniks und Tripps Werk sind zudem in ähnlicher Weise metafiktionale Verfahren zu beobachten. Weiterhin gleicht sich die karikaturähnliche Figurenauffassung der beiden Zeichner. Ferner sind vergleichbare kompositorische Entscheidungen von Zimnik und Tripp im Umgang mit räumlichen Staffeln festzustellen: Beide Illustratoren verzichten auf die räumlich-perspektivische Darstellung von Landschaft und Figuren zugunsten einer flächig reduzierten Zeichenweise (vgl. dazu Kronthaler 2010, S. 4). Parallelen zwischen Zimniks Werk und *Marco und der Hai* lassen sich in diesem Zusammenhang im Prinzip der Wiederholung von Bild-Elementen (siehe auch J1 und J2⁹⁷) ausmachen. Außerdem verdeutlichen beide Illustratoren Überschneidungen von Bildgegenständen oft dadurch, dass sie

⁹⁷ Diese Siglen werden im Folgenden für *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (Ende 1960) sowie *Jim Knopf und die Wilde 13* (Ende 1962) verwendet.

die Umrisslinien der hinten im Bild befindlichen Elemente entgegen einer realistischen Darstellung stehenlassen. Weiterhin auffällig sind motivische Entsprechungen von Tripps zu Zimniks Werk: Beide verwenden häufig das Motiv des männlichen, teilweise erwachsenen Außenseiters, so Zimnik bspw. in *Jonas der Angler*, Tripp – allerdings mit einem Kind als Protagonisten – in *Marco und der Hai*, aber auch in seinen beiden späteren Kinderbüchern *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* und *Borba und der Bär*. Eine spezifische Parallele von Zimnik und Tripp ist die häufige Darstellung von (Pfeifen-)Rauch. In vielen Fällen wird Rauch sowohl bei Zimnik als auch bei Tripp zu dynamischen Zwecken – nach Art von Bewegungslinien – eingesetzt.

Insgesamt bewegt sich Tripp mit der *büchergrille* in einem innovativen, künstlerisch anspruchsvollen und experimentellen Umfeld, wofür Zimniks Beteiligung charakteristisch ist. Damit dürfte Tripp seinem Wunsch nahegekommen sein, „für fortschrittliche Verlage etwas ausgefallene Kinderbücher auszustatten“ (Tripp in Scherf 1957). Anders als es Zimnik als wesentlichem Impulsgeber der Kinderbuchreihe gelang, konnte *Marco und der Hai* seinem Autor Tripp allerdings nicht den Weg in eine langfristig erfolgreiche Laufbahn als Gestalter eigener Texte weisen.

Nachdem mit der Einbettung in den Reihenkontext eine erste Annäherung an *Marco und der Hai* erfolgte, werden nun Hinweise auf den Autor-Illustrator Tripp im Peritext des Buches behandelt. Es geht hier darum, wie der Verlag den Autornamen positioniert, aber auch, ob und wie Tripp selbst sich dort als Autor und Illustrator inszeniert.

Die verlegerischen Erwähnungen des Autornamens befinden sich wie üblich auf dem Bucheinband, hier auf der Vorderseite und dem Buchrücken sowie innerhalb der Titelei. Über dem Impressum befindet sich weiterhin der Hinweis, dass „Einband, Umschlag und Zeichnungen [...] vom Verfasser“ seien. Damit wird die Illustratorenrolle gegenüber der des Autors implizit abgewertet. Diese verlegerischen Hinweise, die größtenteils von Tripp selbst handschriftlich gestaltet wurden, werden in *Marco und der Hai* um auktoriale, also von Tripp stammende Hinweise ergänzt. Tripps Selbsthinweise werden hier unter den Begrifflichkeiten der Signatur bzw. Selbstdarstellung oder visuellen Signatur konkretisiert. Zwar geht Genette (2001, S. 42) davon aus, dass es nicht üblich sei, „ein [literarisches, M. S.] Werk wie einen Brief oder einen Vertrag zu signieren“, Erkenntnisse der mediävistischen Auseinandersetzung mit Handschriften (vgl. Peters 2008) und der Kunstgeschichte (vgl. Burg 2007) weisen aber darauf hin, dass sich in Büchern, insbesondere in Büchern mit Bildern, dennoch Elemente wie Signaturen und Selbstdarstellungen finden. In *Marco und der Hai* bringt Tripp mehrere Signaturen im weiteren Sinn (nach Burg 2007) unter: Innerhalb des Vorsatzes ist die Unterschrift des Autors gemeinsam mit der Ortsangabe „Tiefenbach über Oberstdorf im Allgäu“ zu finden (vgl. Abb. 12). Diese Signatur ist integriert in einen handschriftlichen fiktionalen Text, der die Faktualität bzw. Wahrheit der Geschichte belegen soll. Damit dient die Signatur der Beglaubigung des Inhaltes und erfüllt mit Genettes (2001, S. 44) Worten eine „Vertragsfunktion“, die bei belletristischen Werken eher unüblich ist (vgl. ebd.). Somit liegt im Falle Tripps eine seltene metafiktionale Strategie vor, die sich an faktualen Texten orientiert: Die erwähnte Unterschrift ist hier Bestandteil einer Autorfiktion, Tripp tritt in diesem Buch als Autorfigur auf.

Neben der genannten Signatur im vorderen Vorsatz enthält *Marco und der Hai* zwei zeichnerische Selbstdarstellungen, also visualisierte Signaturen. Eine davon befindet sich innerhalb der Textillustrationen am Ende des Buches (vgl. Abb. 20), eine andere im sogenannten „Anhang“, also nach dem Textblock (vgl. Abb. 15).⁹⁸ Beide charakterisieren Tripp im Zusammenhang mit dem Text als armen Künstler und Geschichtenschreiber. Er knüpft damit an ein typisches Dichter- oder Künstlerbild an, das mit der Darstellung von Armut auch ein Element des Verkanntseins beinhaltet. Das Bild, das Tripp hier von sich entwirft, stimmt biografisch wohl überein mit seiner tatsächlich schwierigen wirtschaftlichen Lage zur Entstehungszeit von *Marco und der Hai*. Die visualisierte Signatur wird wiederum zum Teil der Fiktion und dadurch zum metafikionalen, selbstreferenziellen Element.

Zusammengefasst erbrachte die Analyse von *Marco und der Hai* auf Analyseebene 1 damit folgende Ergebnisse zu Produktion und Rezeption des Werkes: *Marco und der Hai* ist das erste von drei wenig erfolgreichen eigenen Kinderbüchern Tripps. Seine Entstehung im Jahr 1956 fällt in die Zeit, in der Tripps Laufbahn als Illustrator begann. Das Buch erschien in der Kinderbuchreihe *die büchergrille* und bewegt sich damit in einem künstlerisch innovativen Umfeld. Ein wesentlicher Impulsgeber der Reihe ist der Autor-Illustrator Reiner Zimnik, der mit seiner originellen Buchgestaltung Tripps frühe Werke beeinflusst. Zu nennen sind als Parallelen von *Marco und der Hai* zu Zimniks Werk typografisch die Verwendung handschriftlicher Elemente, inhaltlich die Fokussierung männlicher Außenseiter, zeichnerisch eine flächige Reduzierung. Innovativ erscheint aber auch Tripps Selbstinszenierung in *Marco und der Hai*. Ergänzend zu den verlegerischen Hinweisen auf seine Person bringt er (visualisierte) Signaturen in das Buch ein, die metafikional mit einer Autorfiktion verknüpft werden. Entworfen wird das Bild eines armen, möglicherweise verkannten Künstlers und Geschichtenschreibers, das für Künstler- und Dichterdarstellungen typisch ist und mit Tripps eigener Situation übereinstimmt.

1.2 Die Rahmenbereiche als Räume für metafiktionale Verfahren

Nach der Analyse von Produktion und Rezeption des Werkes, die *Marco und der Hai* in einem künstlerisch innovativen Umfeld kontextualisiert und Tripps Bemühungen aufzeigt, sich metafikional selbst zu inszenieren, wird das Buch nun hinsichtlich seiner Besonderheiten im Bereich der Anfänge und Enden untersucht. Nacheinander werden hier der Einband, die Rahmenbereiche vor und nach dem Textblock sowie die ersten und letzten Seiten des Textblockes behandelt. Da *Marco und der Hai* nicht in Kapitel gegliedert ist, entfällt der fakultative Analyseschritt „Anfänge und Enden von Kapiteln“.

Schon bei einem groben Überblick zeigt sich in *Marco und der Hai* als frühem illustratorschriftstellerischem Werk ein Phänomen, das Tripp auch bei vielen seiner späteren illustratorischen Arbeiten nutzt: Peritext-Elemente in den Rahmenbereichen des Buches übernehmen hier häufig Funktionen des Textanfangs und entlasten diesen, indem sie z. B. die Vorstellung der

⁹⁸ Auf deren inhaltliche Einbettung wird an anderer Stelle (vgl. Kapitel IV.1.2) noch näher eingegangen.

wichtigsten Figuren und des Settings vornehmen. Zudem wird der von Genette so genannte verlegerische Peritext, der sich in den meisten Büchern auch durch leere Seiten, sogenannte Vakatsseiten, auszeichnet, überformt, stark ausgeweitet und als Spielraum für metafiktionale Verfahren verwendet.



Abb. 11 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

kungen zur Funktion von Einbänden und Umschlägen⁹⁹ im Allgemeinen. Diese Buch-Elemente sind dadurch wesentlich für die Rezeption, dass sie dem Leser als erste peritextuelle Bestandteile begegnen. Sie geben wichtige Auskünfte über die anvisierten Käufer bzw. Leser und die Absichten des Verlages. Vor allem das Titelbild fungiert als „Blickfang und Kaufanreiz“ und dient der Lektüresteuering (vgl. Laudenberg 2006, S. 95). Gerade leseunkundige Kinder orientieren sich bei der Büchersuche daran und können damit eine emotionale Haltung zum Buch aufbauen, derjenigen zu einem Spielzeug vergleichbar (vgl. Powers 2003, S. 6f).

Dass dem Einband von *Marco und der Hai* (vgl. Abb. 11) bei der Gestaltung besondere Aufmerksamkeit zuteilwurde, zeigt sich schon daran, dass er – wie in der Reihe *die büchergrille* üblich – das einzige farbige Element dieses Buches ist. Das Format ist fast quadratisch, es handelt sich um ein schmales gebundenes Buch. Der Einband selbst besteht aus Pappe und ist mit einer Cellophan-Schicht überzogen.

Der betont grafisch gestaltete Einband zeigt zentrale Elemente des Buchinhaltes: Auf der Vorderseite ist der nach links gerichtete, freundlich aussehende Protagonist Marco in seinem Segelboot zu sehen, die Rückseite zeigt den grimmig blickenden Hai. Dieser schaut nach rechts, ist somit Marco zugewandt und präsentiert sein offenes, zahnbespicktes Maul. In der Gegenüberstellung wird der enorme Größenunterschied der im Titel genannten Antagonisten deutlich. Auch der Klappentext auf der Rückseite spricht diesen Unterschied an und hebt ihn typografisch hervor, indem die Wörter „groß“ und in „seinem kleinen Boot“ größer bzw. kleiner als der übrige Text gehalten sind. Illustratorisch werden die Antagonisten sowie Einbandvorder- und -rückseite durch eine schmetterlingsförmige türkisblaue Fläche verbunden, die das Meer als Sehnsuchtsort

Der Einband, der hier als erstes Element betrachtet wird, bietet in *Marco und der Hai* einen Vorge-schmack sowohl auf den Kern-konflikt der Geschichte als auch auf Besonderheiten der (typo-) grafischen Gestaltung des Bu-ches. Bevor allerdings der kon-krete Einband behandelt wird, er-folgen hier zur besseren Veror-tung noch einige kurze Bemer-

⁹⁹ In diesem Fall liegt der Verfasserin kein Umschlag vor, auch wenn ein solcher im Impressum des Buches erwähnt wird. Dieses Buch-Element war während der Erstellung dieser Studie weder antiquarisch noch bibliothekarisch erhältlich. So muss auf eine Analyse dieses Peritextbestandteils verzichtet und der Einband in den Vordergrund gestellt werden.

des Protagonisten andeutet. Die Form ist dem Design der 50er-Jahre verhaftet. Die Figur des Hais ragt über die Meeresfläche ebenso hinaus wie die Mastspitze des Segelbootes.

Die auf dem Einband dominante Hintergrundfarbe ist Schwarz. Der in Großbuchstaben verfasste Titel ist in der hellen Farbe des Hais, des Bootes und des Klappentextes gehalten. Der Untertitel und der Name des Autors werden in unterschiedlichen Schriftarten und in der türkisblauen Farbe des Meeres hinzugefügt. Sowohl der Untertitel als auch der Klappentext sind in Schreibschrift verfasst, was auf die Verwendung von Handschrift im Buchinneren verweist.

Schon durch den Bucheinband zeigt der Illustrator mit sparsamen Mitteln wirkungsvoll den Kernkonflikt der Geschichte auf, den Kampf zwischen Groß und Klein. Ferner deutet er bereits hier die formalen Möglichkeiten, den Variantenreichtum und das sichtbar „Handgemachte“ an, was er im Buch zu einem verspielten Gesamtwerk zusammenführt.

Auf ein innerhalb des Einbandes, aber auch im Bereich der Titelei verwendetes Element, den Titel, soll hier – die Betrachtung zum Äußeren des Buches abschließend – noch kurz eingegangen werden. Im thematischen Titel *Marco und der Hai* werden die beiden Antagonisten, die die Handlung bestimmen, aufgeführt. Mit *Eine Geschichte aus Sizilien* bleibt der Untertitel in zweierlei Hinsicht vage: Zum einen ist die Gattungsangabe „Geschichte“ wenig explizit hinsichtlich des Fiktionalitätsgrades. Zum anderen ist nicht klar, ob „aus Sizilien“ den Ort der Handlung, den Herkunftsort der Geschichte oder beides angibt. Zwischentitel findet man in dem schmalen Bändchen nicht. Dies ist, wie die nicht vorhandene Paginierung, der Kürze des Textes und der künstlerischen Ausrichtung der Bilderbände aus der Reihe *die büchergrille* geschuldet. Die Funktion der Strukturierung, die in längeren Texten durch Kapitel erreicht wird, wird im Buchinneren allein durch die Illustrationen und den typografischen Satz sowie redundante Momente im Text selbst, z. B. Wiederholungen ähnlicher Situationen, gewährleistet.

Während der Einband von *Marco und der Hai*, der soeben besprochen wurde, recht konventionelle Funktionen erfüllt, indem er den Kernkonflikt der Geschichte sowie Besonderheiten der (typo-)grafischen Gestaltung aufzeigt, sind die Rahmenbereiche im Buchinneren voller ungewöhnlicher Elemente. Die Seiten vor und nach dem Textblock, die im Folgenden betrachtet werden, spielen mit der Beglaubigung des Textes, beinhalten Auftritte der Autorfigur sowie pseudofaktuale Texte, also fiktionale Texte, die den Anschein erwecken wollen, real zu sein.

Sowohl im Vorfeld des Textblockes von *Marco und der Hai* als auch danach befinden sich einige ausgestaltete Doppelseiten. Tripp überformt hier einen Bereich des Buches, der für gewöhnlich aus leeren und konventionalisiert gestalteten Seiten besteht. Allein vor dem Textblock finden sich drei solche Doppelseiten: das vordere Vorsatz, das dem Leser beim Aufschlagen des Buches zuerst begegnet, sowie ein Titelblatt und eine weitere, Vorwort und Titelei vorbehaltene Innentiteldoppelseite. Auf diese Elemente wird nun im Einzelnen näher eingegangen.

Zunächst wird der Begriff des Vorsatzes, eines Buch-Elementes, das bei Tripp nicht nur in *Marco und der Hai* bedeutsam ist, erläutert, um dann das vordere Vorsatz dieses Buches zu betrachten. „Vorsatz“ bezeichnet schlicht „das Doppelblatt im Buch, das mit der einen Hälfte an die innere Seite des vorderen bzw. hinteren Deckels geklebt ist, während von der anderen Hälfte ein

schmaler Streifen an den ersten Bogen geklebt ist“ (Hiller/Füssel 2006, S. 353). Vorsätze sind aus buchtechnischen Gründen in jedem gebundenen Buch vorhanden. Vorderes und hinteres Vorsatz teilen sich jeweils auf in den angeklebten Teil, der als „Spiegel“ bezeichnet, und einen freien, der „fliegendes Blatt“ genannt wird (vgl. ebd.). Das ursprünglich rein funktionale Element „kann zum ästhetisch überformten Bestandteil des Gesamtobjektes Buch werden, „ist zuweilen bedruckt, etwa mit geografischen Karten oder Tafeln, die in Zus[ammen]hang mit dem Inhalt stehen“ (ebd.). Genette (2001, S. 37) berücksichtigt das Vorsatz lediglich als Bestandteil des Zubehörs der Titelseite mit der sehr vagen Aussage, die entsprechenden Seiten blieben im „Prinzip [...] ‚weiß‘, das heißt mehr oder weniger unbedruckt.“¹⁰⁰ Insbesondere im Bilderbuch sind illustrierte Vorsätze hingegen als Element der Buchgestaltung geläufig (vgl. Sipe/McGuire 2009, S. 63). Sie dienen hier nicht ausschließlich der Dekoration, sondern können wichtige Informationen enthalten (vgl. Nikolajeva/Scott 2006b, S. 248). Außerdem haben sie eine bedeutsame Funktion als sprichwörtliches Bindeglied zwischen Innen, also der Welt des Buches, und Außen, verkörpert durch den öffentlich zugänglichen Einband. Dadurch sind sie vergleichbar mit dem Bühnenvorhang im Theater (vgl. Sipe/McGuire 2009, S. 64). Vorsatzpapiere besitzen das Potenzial, die Grenzen der Geschichte auszudehnen oder zu verwischen (vgl. ebd., S. 75) und können vollständig häufig erst nach der Auseinandersetzung mit dem gesamten Buch verstanden werden (vgl. ebd., S. 70).

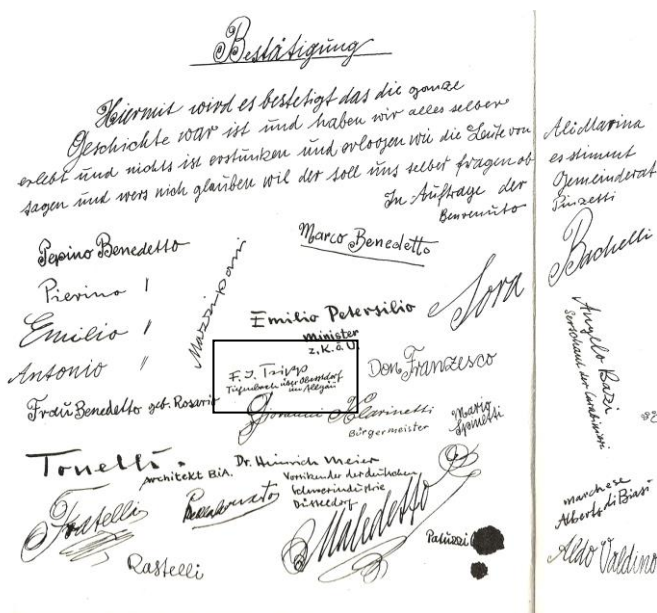


Abb. 12 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956, Hervorhebung M. S.

Diese Potenziale des Vorsatzes nutzt Tripp in spezifischer Weise. In *Marco und der Hai* gestaltet er vorderes und hinteres Vorsatz unterschiedlich. Beide enthalten sowohl Bilder als auch handschriftliche Text-Elemente.

Der Spiegel, also die linke Seite des vorderen Vorsatzes, beinhaltet die bereits erwähnte handschriftliche „Bestätigung“ (vgl. Abb. 12) der Wahrheit der Geschichte, die von zahlreichen Figuren des Buches unterzeichnet ist. Unter den Unterschriften ist auch der Name des Verfassers „F. J. Tripp. Tiefenbach über Oberstdorf im Allgäu“ zu finden. Dieses Schriftstück erlaubt

bereits einige Aussagen über Inhalt und Gestaltung des gesamten Buches. So verweist die Unterschiedlichkeit der Schriften zunächst auf eine Freude am Spiel mit Handschrift. Der kurze Text erfüllt daneben verschiedene Funktionen: Zum einen werden hier zentrale Figuren der Geschichte namentlich vorgestellt und über ihre Unterschriften und die zum Teil beigefügten Berufsbe-

¹⁰⁰ In seiner Benennung der Desiderate innerhalb der Paratextforschung geht Genette jedoch auf die Möglichkeit der Gestaltung des Vorsatzes ein (vgl. Genette 2001, S. 386).

zeichnungen charakterisiert. In der Namensgebung finden sich weiterhin Wortspiele mit der italienischen Sprache, ein Phänomen, das im weiteren Text fortgeführt wird. Auch wird der Name des Handlungsortes, des Dorfes Ali Marina¹⁰¹, erwähnt und damit die Geschichte an einem konkreten Ort in Italien angesiedelt. Mit dem umständlich und mündlichkeitsnah formulierten Text voller Rechtschreibfehler, der dem „Gemeinderat Benvenuto Pinzetti“ zugeschrieben wird, beginnt zugleich die innerhalb des Buches fortgeführte Satire auf die Dummheit von Politikern und Beamten.

Auf einer tieferen Ebene geht es hier zum anderen aber auch um die Signalisierung von Pseudofaktualität und somit um ein metafiktionales Spiel. Dadurch, dass der Autor, der gleichzeitig der Erzähler der Geschichte zu sein vorgibt und darin als Figur auftritt, seine Signatur mit genauer Wohnortsangabe unter die der Figuren mischt, bekräftigt er seine Augenzeugenschaft und damit die Faktualität der Geschichte. Damit wird dem Ende der Handlung vorgegriffen, wo sich die innerhalb der Diegese auftretende Autorfigur bereit erklärt, Marcos Geschichte aufzuschreiben, und wiederum auf die Problematik der Glaubwürdigkeit eingegangen wird.

Die Verwendung von Handschrift in diesem Bereich des Buches erweckt den Eindruck von Originalität und Unmittelbarkeit: Die Gestaltung des Vorsatzes wirkt so, als sei nachträglich in ein bereits vollständiges Buch mit ursprünglich weißen Vorsatzblättern geschrieben und gezeichnet worden. Aus diesem Grund lässt sich hier von simulierter Originalität durch Handschrift sprechen, die im Zusammenhang mit Pseudofaktualität steht.



Abb. 13 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

Das Schriftstück unter der Überschrift „Bestätigung“ ist nicht der einzige Bestandteil des vorderen Vorsatzes von *Marco und der Hai*: In der rechten oberen Ecke des fliegenden Blattes, also der rechten Seite des Vorsatzes, befindet sich ohne formale Verbindung zum Text eine Zeichnung (vgl. Abb. 13), die den schon vom Einband her bekannten Protagonisten Marco, ein Boot und einen springenden Esel zeigt. Im Hintergrund ist der Handlungsort, der im Text später als Marcos Heimatdorf bestimmt wird, zu sehen.

Durch die Zeichnung erhält der Rezipient parallel zu den im Text gegebenen Hinweisen eine erste visuelle Vorstellung von der räumlichen und zeitlichen Einbettung der Geschichte: Die südlich geprägte Häuseransicht, eine Palme und die sommerliche Kleidung des Protagonisten weisen auf Italien und Sommer hin. Auch sieht man als Ausblick auf die weitere bildnerische Gestaltung, dass für die Illustration im Buchinneren das Verfahren der Tuschfederzeichnung gewählt wurde und dass der Zeichenstil Parallelen zu Kinderzeichnungen und Karikaturen aufweist.

Das Titelblatt, das hier nicht abgebildet wird, ist die einzige Seite im Vorfeld des Textblockes von *Marco und der Hai*, die keine handschriftlichen Elemente enthält. Damit wirkt sie offiziell,

¹⁰¹ Tatsächlich gab es auf Sizilien einen Ort namens „Ali Marina“, der allerdings 1954 in Ali Terme umbenannt wurde. Der Ort ist, wie der in der Geschichte beschriebene, touristisch erschlossen (vgl. wikipedia.org/wiki/Ali%AC_Terne, Stand: 13.03.2017).

fast wie ein Fremdkörper. Aufgeführt werden darauf die üblichen wesentlichen Angaben wie Autor, Titel, Untertitel und Herausgeber. Daneben befindet sich eine Zeichnung des Protagonisten, der sich unter einem Nachthimmel mit Vollmond in einem Segelboot zusammenkauert. Das Motiv gibt einen Hinweis auf eine beängstigende Situation des Alleinseins auf dem Meer in der Nacht und steht in Verbindung zur Einbanddarstellung.

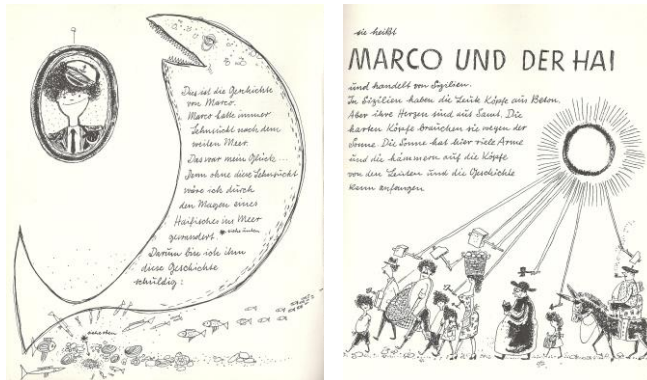


Abb. 14 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

Die nachfolgende Innentiteldoppelseite (vgl. Abb. 14) enthält wiederum verschiedene handschriftliche und drei gezeichnete Elemente. Der Text erstreckt sich über beide Seiten und erfüllt die Funktion eines Vorwortes. In der Ich-Perspektive verfasst, liefert er eine Begründung des Erzählers für das Niederschreiben der Geschichte und gibt Auskunft über Grundbestandteile der Handlung wie die Sehnsucht des Protagonisten

nach dem Meer. In den Text integriert ist der Buchtitel, der sich typografisch durch die Größe und Druckbuchstaben vom übrigen Text in Schreibschrift absetzt. Anschließend wird der Untertitel konkretisiert: Es heißt, die Geschichte handle von Sizilien. Darauf folgt eine Satire auf die Inselbewohner: „In Sizilien haben die Leute Köpfe aus Beton. Aber ihre Herzen sind aus Samt. Die harten Köpfe brauchen sie wegen der Sonne. Die Sonne hat hier viele Arme und die hämmern auf die Köpfe von den Leuten [...]“ (MuH¹⁰², Innentitelseite). Direkt markiert wird der Übergang zum Text mit dem letzten Halbsatz „und die Geschichte kann anfangen“ (ebd.).

Die drei Zeichnungen stehen auf der Innentiteldoppelseite unverbunden zueinander. Zu der satirischen Beschreibung der Sizilianer im Text auf der rechten Seite gehört eine Zeichnung, die die Redewendung von der Sonne, die den Menschen mit vielen Armen auf die Köpfe hämmert, wörtlich verstanden ins Bild umsetzt. Es handelt sich hierbei um die Reliteralisierung eines Phraseologismus auf Ebene des Bildes. Die karikaturistische Figurendarstellung entspricht der satirischen Note des Textes.¹⁰³ Hier werden Klischees über Sizilien und seine Bewohner vorweggenommen, die auch im nachfolgenden Textblock und den dazugehörigen Illustrationen viel Raum einnehmen.

In der linken oberen Ecke der Innentiteldoppelseite befindet sich eine Zeichnung des Protagonisten Marco, der im Profil als Brustbild in Kapitänsuniform gezeigt wird. Über eine ovale Rahmung entsteht die Illusion eines an einem Nagel hängenden Bildes. Dieses ist gegenüber der nun

¹⁰² Die Sigle MuH steht in folgenden Zitaten für *Marco und der Hai* (Tripp 1956). Da das Buch nicht paginiert ist, wird zur besseren Orientierung eine händische Paginierung der Verfasserin verwendet, die mit der ersten Seite des Textblockes beginnt und durch eckige Klammern markiert wird.

¹⁰³ Der Begriff „Karikatur“ wird hier als bildliche Form der Satire verstanden. Wenn von der Textebene gesprochen wird, wird hingegen der Begriff „Satire“ verwendet, um überzeichnende, ironische Darstellungen mit verspottenden Anteilen zu charakterisieren. Vgl. zur Begriffsgeschichte von Karikatur und Satire Unverfehrt 1998 und Meyer-Sickendiek 2007.

einsetzenden Geschichte eine Prolepse oder Vorblende: Marco ist darauf so dargestellt, wie er es sich zu Beginn der Handlung erträumt und wie er am Ende auch aussieht. Neben diesem Bild ist eine Zeichnung von Marcos Antagonisten, dem Hai, zu sehen. Ähnlich der Darstellung auf dem Einband wird der Hai sehr groß und mit aufgerissenem Maul gezeigt. Bis auf das Gesicht ist er nur als Umriss gezeichnet. Im Inneren des Haifischkörpers befindet sich die erste Hälfte des Vorwortes, sodass eine enge Verbindung von Text und Bild entsteht:

Dies ist die Geschichte von Marco. Marco hatte immer Sehnsucht nach dem weiten Meer. Das war mein Glück... Denn ohne diese Sehnsucht wäre ich durch den Magen eines Haifisches ins Meer gewandert. Darum bin ich ihm diese Geschichte schuldig: [...] (MuH, Innentitelseite)

Mittels eines Asterisks, also eines verweisenden Sternchens, und des Hinweises „siehe unten“ wird im Text eine Referenz zu einem Punkt in der Illustration unterhalb des Fisches hergestellt. Gezeigt werden dort Ausscheidungen des Hais. Der Ich-Erzähler gibt damit an, dass er vom Haifisch verdaut und ausgeschieden worden wäre, wenn der Protagonist Marco ihn nicht gerettet hätte. Die entsprechende Stelle innerhalb der Illustration, die die Exkremente des Haifisches darstellt, wird dreifach, durch einen weiteren Asterisken, einen Pfeil und die Anmerkung „siehe oben“ markiert. Dieser spielerische, auf Fäkalien bezogene Umgang mit der Anmerkung persifliert den Gebrauch dieses peritextuellen Elementes innerhalb wissenschaftlicher Texte. Tripp stellt sich damit in den Kontext der Gelehrtsatire, die Fußnoten und Anmerkungen als „Statthalter der Auswüchse der Gelehrsamkeit“ (Eckstein 2001, S. 11) parodistischen Angriffen aussetzt. Diese Vorgehensweise im Umgang mit Anmerkungen, die bereits in einem werbegrafischen Werk Tripps ausgemacht werden konnte (vgl. Kapitel II.2.3) passt dazu, dass im nachfolgenden Text die Kritik an pedantischer Bürokratie ein Motiv ist.

Wie der deutlich überformte Anfang des Buches wird auch das Ende von *Marco und der Hai* peritextuell reichhaltig ausgestattet. Auf den Textblock folgen eine Vakatsseite und der „Anhang“ sowie die Impressumsseite, eine weitere Vakatsseite und das hintere Vorsatz, die nachfolgend behandelt werden.

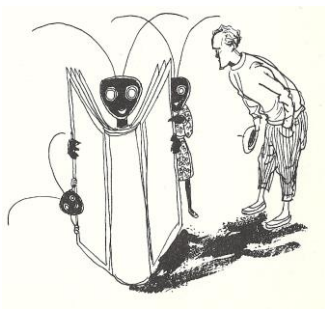


Abb. 15 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

Der sogenannte „Anhang“ (MuH, S. [67]) besteht aus einem Text und einem Bild (vgl. Abb. 15). Der Text erklärt, wie es zur Veröffentlichung der Geschichte *Marco und der Hai* kam: „Als die Geschichte fertig war, holte der Geschichtenschreiber seine guten Schuhe vom Leihamt, ließ sich die Haare schneiden und fuhr in die weite Welt, um die büchergrille zu suchen. Sie wohnte in München [...]“ (Ebd.). In diesem Text wird das Motiv des armen, wenig privilegierten Künstlers, als der sich der Erzähler darstellt, und das bereits im vorangegangenen Text zu finden ist, aufrechterhalten. Tripp, der selbst zur Entstehungszeit des Buches im Allgäu, also unweit von München lebte, entwirft hier mit den Gegensätzen „in die weite Welt“ und „in München“¹⁰⁴ das Bild eines in der Einöde lebenden armen

¹⁰⁴ Mit dem Wohnort der *büchergrille*, München, wird zugleich darauf verwiesen, dass Tripp sich wohl bei den Verhandlungen über sein Buch nicht am Verlagsort in Hamburg (vgl. Titelblatt und Impressum), sondern bei Helmut

Künstlers, das er zum Teil wohl tatsächlich erfüllte (vgl. die Aussagen des Sohnes in Tripp 2006).

Die unter dem Anhangstext befindliche Zeichnung (vgl. Abb. 15) enthält eine visualisierte Signatur des Autor-Illustrators. Wie bei seiner zweiten Selbstdarstellung (MuH, S. [64]; vgl. Abb. 20), die sich innerhalb des Textblockes befindet, zeigt er sich im Linksprofil und mit Hand in der Hosentasche sowie in Wollpullover und Cordhose, hält nun aber noch eine Baskenmütze als typisches Künstleraccessoire in der anderen Hand. Die Geste der leichten Verbeugung und Hutabnahme wirkt ehrerbietig. Neben Tripp sind drei Grillen abgebildet, die hinter einem Buch hervorblicken. Hiermit wird das Signet der Reihe *die büchergrille*, in der das Buch erschien, aufgenommen. Auf diese Weise wird ein ursprünglich verlegerisches Element in die Geschichte integriert. Die Darstellung entspricht dem Text, in dem es heißt, „die büchergrille“ habe „eine büchergrillenfrau und ein büchergrillenkind, das gerade zahnte“ (ebd., S. [67]). Text und Bild im Anhang sind also neben der selbstdarstellerischen Komponente auch eine Hommage an *die büchergrille* und ihren Herausgeber.

Die sich anschließende Impressumseite (vgl. ebd., S. [68]) führt lediglich das Impressum. Darin werden neben dem Hinweis auf die grafische Gestaltung durch den Verfasser die üblichen Angaben gemacht.

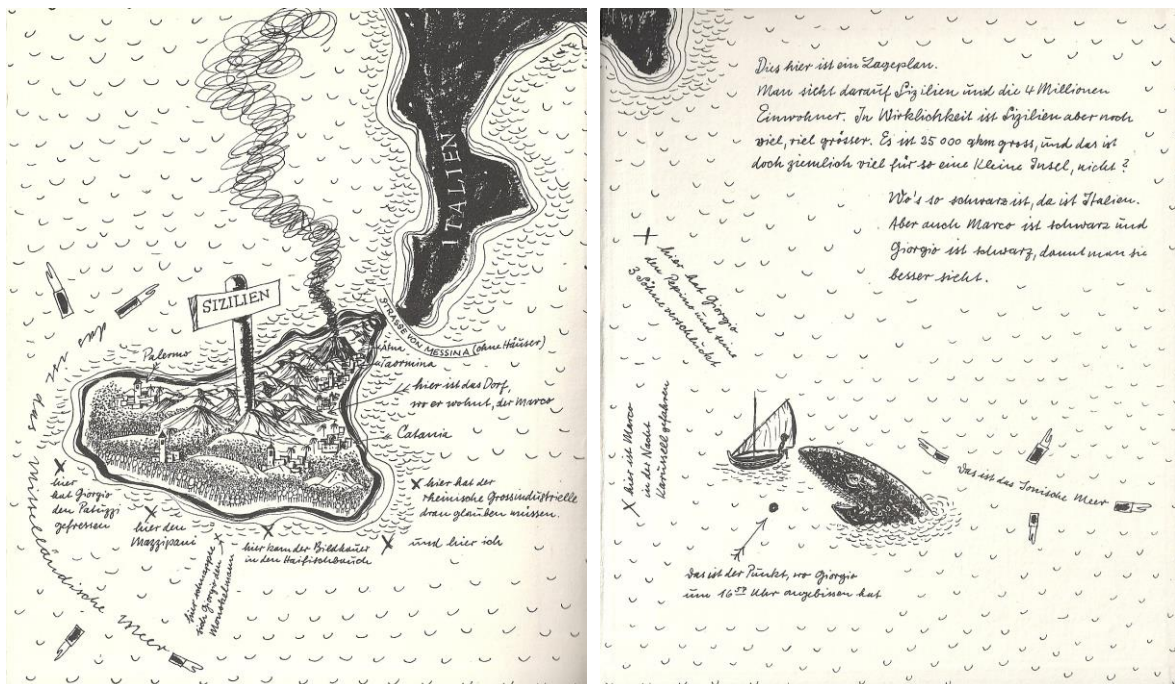


Abb. 16 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

Das hintere Vorsatz schließlich enthält eine Landkarte (vgl. Abb. 16), die das ionische und mittelländische Meer, die Insel Sizilien sowie die Spitze Italiens zeigt und dabei Stationen der Geschichte vergegenwärtigt. Hier spielt Tripp mit den geografischen Konventionen des faktualen Genres der Landkarte, das auf spezifische Weise Text und Bild verbindet. In der Kinderliteratur

Oeller, dem Reihenherausgeber, einfand, der in München lebte (vgl. Fernsehbeitrag *α-Forum*, Sendung vom 12.10.1998).

ist die Verwendung von Landkarten für die Vorsatzgestaltung durchaus üblich. Bei Tripp ist der Umgang damit zudem werkbiografisch geprägt, da er sich auch in der Werbegrafik mit Panoramen und Karten auseinandersetzte (vgl. Kapitel II.2.3).¹⁰⁵

Auffallend ist bei der Karte in *Marco und der Hai*, dass hier das fiktionale Geschehen auf einen faktualen Ort rückbezogen wird und die Ereignisse der Geschichte sehr genau verortet werden. Real existierende Orte werden abgebildet. Zwar stimmt die Positionierung des Handlungsortes Ali Marina, hier umschrieben als „das Dorf, wo er wohnt, der Marco“ (MuH, hinteres Vorsatz), nicht ganz mit dessen realer Lage überein, aber die meisten Elemente der Karte sind geografisch grob richtig. In die Darstellung integriert sind zahlreiche handschriftliche Angaben, die versehen mit Pfeilen, Anzeigenhänden¹⁰⁶ oder Kreuzchen auf bestimmte Orte innerhalb der Karte verweisen. Aufgeführt sind die Stationen der Handlung, an denen der Hai Personen verschlingt bzw. in Berührung mit dem Protagonisten Marco kommt. Auch Marco in seinem Segelboot und der Hai selbst sowie die „4 Millionen Einwohner“ Siziliens, die in der Legende erwähnt werden, finden in Form von Strichmännchen ihren Platz in der Karte.

Durch die Rückbindung der Handlung an eine Landkarte wird, wie schon im vorderen Vorsatz mit der Bestätigung der Wahrheit der Geschichte und im Anhang mit den Ausführungen zur Veröffentlichung des Buches, die Faktualität des fiktionalen Geschehens beteuert, also die Glaubwürdigkeit der Rahmengeschichte und damit die Zuverlässigkeit des Erzählers betont. Zugleich werden einzelne Begebenheiten noch einmal zusammengefasst. Die Karte erfüllt also auch eine Memorierungsfunktion und kann für Nacherzählungen der Geschichte herangezogen werden. Neben dem Vorwort ist das hintere Vorsatz weiterhin der einzige Ort, an dem der Erzähler als Ich-Erzähler auftritt. Dies steht erneut in Verbindung mit der Verwendung von Handschrift, die hier Authentizität und Unmittelbarkeit verheißt.

Die humoristische „Legende“ der Karte erweckt einen didaktischen Anschein. Der Text verweist darauf, dass die Konventionen der Landkarte vom kindlichen Zielpublikum des Buches, das durch die Leseranrede direkt einbezogen wird, erst erlernt werden müssen. Der Humor entfaltet sich allerdings im Sinne der Doppeltadressiertheit nur für denjenigen, der diese Konventionen kennt, ganz wie es für das postmoderne Spiel mit Text- und Bildgattungen üblich ist.

Der Betrachtung der metafictional vielfältig genutzten Rahmenbereiche vor und nach dem Textblock von *Marco und der Hai*, unter denen das Bestätigungsschreiben, das Vorwort, der Anhang und die Landkarte hervorzuheben sind, folgt nun die Analyse von Anfang und Ende im Bereich des Textblockes (Analyseebene 2, Schritt 3). Zunächst werden hier die ersten fünf Seiten des Textblockes besprochen, bevor anschließend die letzte Textblock-Doppelseite analysiert wird.

¹⁰⁵ Ein direkter Bezug innerhalb der Reihe *die büchergrille* lässt sich wiederum zum Umgang des bereits erwähnten Zimnik mit einer Landkarte im Randbereich des Buches *Xaver der Ringelstecher und das gelbe Ross* (Zimnik 1954, S. 3) herstellen.

¹⁰⁶ Bei der Anzeigenhand handelt es sich um ein „piktographisches Typozeichen“ (Wehde 2000, S. 417), das in der Werbung, aber auch durch die Dadaisten häufig verwendet wurde. Es stellt eine stilisierte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger dar, die bspw. auf einen Text gerichtet ist. In diesem Fall sind die Hände allerdings nicht gedruckt, sondern gezeichnet.

Diese Seiten werden ausgewählt, weil sie sich als Einleitung und Abschluss des Textes identifizieren lassen.



Abb. 17 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

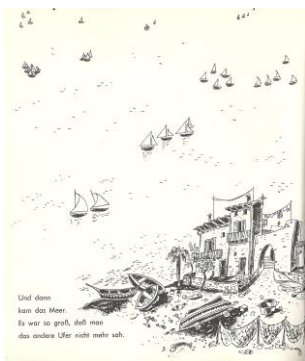


Abb. 18 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

Auch das nächste Bild (vgl. ebd., S. [3]), das hier nicht abgebildet wird, gibt einen Perspektivwechsel vor und verfolgt die Bewegung des Wegzoomens weiter. Es zeigt – dem Text entsprechend – Marcos Heimatdorf und dessen Lage am Hang des Ätna, diesmal vom Meer aus. Marcos Haus befindet sich klein im Vordergrund. Über diese Landschaftsansichten zu Beginn des Textblockes von *Marco und der Hai* wird deutlich an die Italiensehnsucht, die zur Entstehungszeit des Buches in Deutschland gepflegt wurde, angeknüpft.



Abb. 19 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

Die nächste Seite fokussiert in Text und Bild nicht mehr den Handlungsort, sondern die Figuren: Marco, seinen Vater und seine drei Brüder (vgl. Abb. 19). Im Text wird ein Kernproblem der Geschichte, Marcos geringe Größe und dessen damit verbundene Unfreiheit, benannt. Dieses Problem ist am Ende des Buches, das nun behandelt wird, aufgehoben. Indem Marco den Haifisch besiegt und die Verschlungenen gerettet hat, ist er erwachsen geworden. Seine Geschichte endet damit, dass die Geretteten sich mit besonderen Gaben bedanken. Die letzte Textblockdoppelseite beginnt mit einem Bild dieser Schenkungsszene (vgl. Abb. 20). Der darunter stehende Text, der hier aufgrund seiner Bedeutung vollständig wiedergegeben wird, lautet:

Es [die Geber, M. S.] waren alles feine Leute. Nur der siebte nicht. Der hatte eine uralte Manchesterhose an, aus der sich die Knie beulten. Und einen selbstgestrickten Pullover hatte er an. Er sagte: „Liebe Leute“, sagte er, „lie-

be Leute, ich habe nichts, was ich euch zur Freude schenken könnte. Das einzige, was ich besitze, ist [sic!] ein Füller und ein Bleistift. Beides schenke ich euch gern. Aber dann muß ich verhungern. Denn mit dem Füller schreibe ich Geschichten, und mit dem Bleistift mache ich die Zeichnungen dazu. Davon lebe ich. Nicht gut, aber ich lebe. Also es tut mir leid, daß ich euch nichts Besseres schenken kann.“ Da sagte der Monokelmann: „Dann schreiben sie doch die Geschichte von Marco und dem Hai. Sie können ja noch ein paar Bilder dazu malen. Das ganze lassen Sie drucken und schenken es ihrem Retter.“ „Aber die Geschichte glaubt ja keiner“, sagte [d]er Mann mit den zerbeulten Hosen. „Und wenn wir alle unterschreiben, daß sie wahr ist?“ fragte Marco. „Also gut“, sagte der Geschichtenschreiber, „ich schenke dir diese Geschichte. Und wer sie nicht glauben will, ist es selbst schuld.“ (MuH, S. [64f])



Abb. 20 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

In diesem Textabschnitt lassen sich einige Besonderheiten erkennen, die für die Erzählung konstitutiv sind: Es tritt eine Autorfigur auf, die mit dem Ich-Erzähler der Rahmen-Elemente, also des Vorwortes und der Landkarte im hinteren Vorsatz, übereinstimmt. Diese Autorfigur wird als armer Künstler charakterisiert, der mit seinem Äußeren von den anderen abweicht und nicht mehr besitzt als sein Schreib- und Zeichenwerkzeug. In der Selbstdarstellung und Außenperspektive, repräsentiert durch den „Monokelmann“, wird das Ge-

schichtenschreiben als hauptsächliche Betätigung, die Bebilderung der Geschichte als eher nachrangig dargestellt. Im Text wird weiterhin von Seiten der Autorfigur der Authentizitäts- bzw. Wahrheitsanspruch der Geschichte thematisiert. Der Protagonist Marco findet schließlich die Lösung für die angenommene Skepsis gegenüber der „Wahrheit“ der Geschichte: die Signatur als Beglaubigung. Dadurch stellt das Ende innerhalb des Textblockes gleichzeitig eine Verbindung zum vorderen Vorsatz dar, in dem die von den Figuren unterzeichnete „Bestätigung“ der Wahrheit visuell umgesetzt wurde. Die Zeichnung auf der gleichen Seite (vgl. Abb. 20) enthält die zweite visualisierte Signatur Tripps im markanten Linksprofil. Die Autorfigur, die sich von denen der übrigen Erretteten durch die Kleidung und einen geringeren Körperumfang sowie individuelle Gesichtszüge unterscheidet, steht in der Mitte und streckt die im Text benannten Werkzeuge Füller und Bleistift empor. Links davon steht der Protagonist Marco. Drei weitere Figurengruppen, auf Marcos Seite dessen Eltern und die drei Brüder, auf der Seite des Geschichtenschreibers die sechs Erretteten, befinden sich im Hintergrund.¹⁰⁷

Während die ersten Seiten des Textblockes von *Marco und der Hai*, wie gezeigt werden konnte, in recht konventioneller Weise dazu genutzt werden, das Setting und den Protagonisten darzustellen, knüpft die letzte Doppelseite des Textblockes also an die metafiktionale Ausgestaltung der Rahmenbereiche des Buches an. Hier tritt eine Autorfigur auf, die deutliche Übereinstimmungen mit Tripp aufweist, und es geht um die Beglaubigung der Geschichte.

Zusammenfassend ergeben sich aus der Analyse von Anfängen und Enden des Buches *Marco und der Hai* als Analyseebene 2 der paratextorientierten Werkanalyse die folgenden Ergebnisse: Das Äußere des Buches, konkret der farbig gestaltete Einband, zeigt den Kernkonflikt der Ge-

¹⁰⁷ Auf die letzte Textzeichnung (vgl. Abb. 21) wird aus inhaltlichen Gründen erst an anderer Stelle näher eingegangen.

schichte, den Kampf des kleinen Marco mit dem großen Hai, auf. Außerdem werden hier mit der Verwendung von Handschrift und der reduzierten Darstellung typografische und bildnerische Charakteristika des Buches vorweggenommen. Die Rahmenbereiche im Inneren des Buches nehmen großen Raum in der Gesamtkonzeption von *Marco und der Hai* ein. Die Seiten vor dem Textblock entlasten den Text insofern, als hier Figuren und Setting bereits teilweise vorgestellt werden. Mit der Wiedergabe der Handlung in Form einer Landkarte wird am Ende der Leser bei der Memorierung unterstützt. Ferner spielen in den Rahmenbereichen metafiktionale Verfahren eine wesentliche Rolle: Es geht um die Beglaubigung des Inhaltes im Zusammenhang mit dem Entwurf einer Autorfiktion. Zu diesem Zweck werden pseudofaktuale Texte bzw. Text-Bild-Kombinationen, so das Bestätigungsschreiben und die Landkarte in den beiden Vorsatzbereichen, integriert. Hinsichtlich der Beglaubigungsfunktion, aber auch der Verbindung von Zeichnung und Text ist die Verwendung von Handschrift in den Rahmenbereichen hervorzuheben. Auf Ebene des Textblockes widmet sich dann der Anfang der Vorstellung von Setting und Figuren, am Ende wird an die metafiktionale Verfahren aus den Rahmenbereichen angeknüpft: Hier tritt die Autorfigur als armer Künstler auf, der die Geschichte aufschreiben und dem Protagonisten Marco schenken möchte.

1.3 Eine fantastische Initiations- und Inselgeschichte

Nach der Darstellung von Produktion und Rezeption von *Marco und der Hai* (Analyseebene 1) sowie der Annäherung über Anfang und Ende des Buches (Analyseebene 2), aus der sich bereits einige Hinweise auf die formale und inhaltliche Gestaltung ergaben, wird nun der Textblock einer Analyse unterzogen (Analyseebene 3). Text und Peritext werden dabei zunächst hinsichtlich ihrer formalen Beziehung betrachtet, bevor anhand der drei Motivkomplexe Initiation, Fantastik und Insel die inhaltliche Beziehung von Text und Peritext behandelt wird. Außerdem werden Besonderheiten der bildnerischen, narrativen und sprachlichen Gestaltung herausgearbeitet.

Angesichts der formalen Beziehung zwischen Text und Peritext ist anzumerken, dass sich auf den 65 Seiten innerhalb des Textblockes von *Marco und der Hai* 36 Illustrationen befinden. Die Zeichnungen sind zum Text verschieden positioniert. Neben Seiten, die zu unterschiedlichen Teilen mit Illustrationen ausgefüllt sind, gibt es reine Textseiten, aber auch ausschließlich illustrierte.

Typografisch ist *Marco und der Hai* unkonventionell gestaltet. Hier wird, wie sich schon in den Rahmenbereichen zeigte, ein Spiel mit Schrift betrieben, das sie über die reine Materialisierung des Textes hinweg funktional werden lässt und den Rezipienten herausfordert. Er muss nicht nur Bildinhalt und -gestaltung mit dem Text in Verbindung bringen, sondern darüber hinaus auch den Aussagegehalt der Schrift- und Textgestaltung zur Interpretation heranziehen. Somit stimmt das Buch mit anderen „Bilderbänden“ der Reihe *die büchergrille* überein. Für die typografische Gestaltung der Reihenbände, so auch für *Marco und der Hai*, ist es z. B. üblich, Textauszüge durch Variationen in der Schriftgröße oder absichtsvolle Zeilenumbrüche zu betonen. Diese ty-

pografischen Entscheidungen wirken sich inhaltlich durch die Akzentuierung des Leseflusses und grafisch in Korrespondenz zu den Illustrationen aus.

Text und Bild gehen in *Marco und der Hai* eine enge Einheit ein: Der gedruckte Text ist in der zarten serifenlosen Schrift Futura gehalten, ein helles, liches Satzbild ergibt sich auch durch die großen Zeilenabstände. Die Zeichnungen und die luftige Typografie entsprechen sich darin, dass sie viel Raum für das freie Blatt lassen. Die Typografie wird insgesamt der Illustration angepasst. Der Flattersatz schmiegt sich an die Illustrationen. Die Kreisformen der klaren geometrischen Schrift finden sich in zeichnerischen Elementen des Buches wieder, bspw. den Köpfen oder halbkreisförmigen Sonnenschirmen, die wiederholt dargestellt werden. Im Text findet sich sogar eine Stelle, an der selbstreferenziell Bezug auf die typografische Gestaltung genommen wird: Bei seiner Begegnung mit Marco schwimmt der Hai „eine schöne, große Futura-8“ (MuH, S. [52]).

Hinsichtlich der inhaltlichen Beziehung zwischen Text und Peritext stehen drei Motivkomplexe im Vordergrund, die für die Geschichte wesentlich und darüber hinaus für Tripps kinderliterarisches Werk und die Kinderliteratur der Entstehungszeit charakteristisch sind. Erstens wird die Initiation des Protagonisten, zweitens die Bedeutung fantastischer Strukturen, Figuren und Hilfsmittel und drittens die Verortung im Handlungsraum Sizilien genauer betrachtet. Männliche Initiation spielte schon in *Zwischen Meer und Moor* (vgl. Kapitel II.2.1) eine wesentliche Rolle, ist Thema in Tripps weiteren Kinderbüchern und anderen Werken der Entstehungszeit, so etwa dem noch zu behandelnden *Jim Knopf* (vgl. Kapitel IV.2). Fantastik spielt bei Tripp auch in *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* eine Rolle und ist daneben ebenfalls Kennzeichen der KJL der 50er- und 60er-Jahre und zahlreicher später von Tripp illustrierter Kinderbücher. Die Wahl einer italienischen Insel als Handlungsraum entspricht Tripps Vorliebe für die Darstellung exotischer Umgebungen ebenso wie der Sehnsucht nach Ferne, die nach dem zweiten Weltkrieg in der Kinderliteratur auflebte, und erinnert zudem an mikrokosmische Umgebungen wie Endes Insel Lummerland.

Die Initiation des Protagonisten Marco als erster Motivkomplex lässt sich durch drei Stadien darstellen, auf die sich bereits in den Außen- und Rahmenbereichen des Buches Hinweise finden ließen: Angesprochen bzw. zeichnerisch und typografisch umgesetzt werden dort die geringe Größe und verzögerte Entwicklung des Protagonisten, der Gegensatz zu dem monströsen Hai und die Sehnsucht nach dem Meer, die auf Selbstständigkeit und Freiheit ausgerichtet ist. Diese drei Stadien von Marcos Initiation lassen sich wie folgt darstellen:

Entwicklungsverzögerung →	Initiationserlebnis →	Geglückte Entwicklung
	(Kampf mit Hai)	
Auserwähltsein,	Durchschauen,	(körperliche) Reifung,
Unterdrückung durch	Bewährung,	Selbstständigkeit und Freiheit,
äußere Umstände	Überwindung des Bösen	Beziehung und Verewigung

Marcos Entwicklungsverzögerung als Stadium vor der Initiation wird gleich zu Beginn der Geschichte angesprochen, wo er als der kleinste von vier Söhnen eines Fischers vorgestellt wird:¹⁰⁸

Der kleinste davon war Marco. Eigentlich hätte er der größte sein müssen. Aber der liebe Gott fand ihn so viel lustiger und gab ihm keinen Lebertran mehr. Aber dafür hatte Marco einen Stein im Brett beim lieben Gott. Das werden wir ja bald sehen. (MuH, S. [4])

Damit verbunden ist das Motiv des Auserwähltseins, das sich als ambivalent darstellt. Zunächst bedeutet es nichts Positives, sondern bedingt, dass Marco in seiner freien Entfaltung behindert ist. Die geringe Körpergröße verursacht, dass er seine Sehnsüchte nicht ausleben kann und nicht wie die anderen männlichen Inselbewohner aufs Meer fahren darf (vgl. ebd., S. [5]). Der Vater und „alle Leute“ (ebd.) hindern ihn daran. Die Sehnsucht wird zunächst nur in Fantasien befriedigt:

Am liebsten aber wartete Marco morgens am Strand auf die Rückkehr des Vaters. [...] Dabei träumte er von einem großen Motorboot und von vielen Fischen, die er verkaufen könnte. [...] Er hatte Sehnsucht nach dem weiten Meer. Er hatte das Verlangen, auf dem Meer zu sein. Ganz weit hinten. [...] Da hätte er sein mögen. (ebd., S. [6])

Der Sehnsuchtsort des Meeres steht hier für das von Marco angestrebte Erwachsenendasein, das sich in mehrere Aspekte aufgliedern lässt: Freiheit, (finanzielle) Unabhängigkeit, Zugehörigkeit zur Männergemeinschaft der Insel und Anerkennung.

Ein erster Schritt hin zur Fahrt aufs Meer bzw. zum Erwachsenwerden ist, dass Marco ein eigenes Boot erhält. Dies geschieht durch die Begegnung mit einer jungen Amerikanerin, die er als Fremdenführer über die Insel begleitet. Frauen gegenüber ist Marco insgesamt sehr interessiert, in diesem Bereich wird er nicht als kindlich dargestellt. Er liebt eine gewisse Sora Bacchelli und freut sich an den Touristinnen, die die Insel besuchen (vgl. ebd., S. [7]). Während der Begegnung mit der jungen Fremden wird Marco die Differenz seines kindlichen und ärmlichen Äußeren zu dem eines gepflegten Mannes, eines „Capitano“ mit Motorboot, der die Signorina abholt, bewusst (vgl. ebd., S. [11]). Dessen Erscheinungsbild, die Attribute Uniform und Motorboot, werden zu Bestandteilen von Marcos Idealvorstellung für das eigene Auftreten. Die „fremde, schöne Signorina“ (ebd.) ist die erste, die versteht, dass Marco kein Kind mehr ist. Sie erkennt, nachdem sie seiner charmanten und engagierten Art begegnet, dessen größten Wunsch. Zum Dank für seine Dienste lässt sie ihm am Folgetag ein „ganz neues Boot mit einem Segelmast“ (ebd., S. [13]) zukommen und traut ihm die Fahrt auf das Meer zu.

Das Boot bringt Marco zum ersten Mal die Anerkennung seines Umfeldes und den Neid der Gleichaltrigen ein (vgl. ebd., S. [15]). Es verhilft ihm allerdings zunächst nur zu eingeschränkter Freiheit, da er von seinem Vater davon abgehalten wird, sich ganz auf das Meer hinauszubegeben. Sein Boot wird „mit einer langen Leine an einem Holzpflöck am Strand“ festgebunden (ebd., S. [16]). Dies ist ein Zustand, der Marcos nach wie vor bestehende Abhängigkeit deutlich macht und äußerst unbefriedigend ist: „Er fühlte sich wie ein Hund an der Kette.“ (Ebd., S. [17]) Zwar kann er nun in geschütztem Rahmen die Seefahrt erlernen, fängt selbst kleine Fische,

¹⁰⁸ In der Figur des Marco lassen sich in biografischer Hinsicht Übereinstimmungen mit dem Autor Tripp beobachten: Auch dieser war der kleinste von vielen Brüdern und hatte damit eine Position inne, die ein Ringen um Aufmerksamkeit nahelegt.

die er mit denen des Vaters verkauft, wird aber zugleich von anderen Jungen verspottet und ist mit dem geringen Fischfang und daraus resultierenden Mangel an Einnahmen unzufrieden. In dieser Phase der erneuten erzwungenen Entwicklungsverzögerung entdeckt Marco ein Plakat, das auf die Bedrohung durch den „blutdürstigen“ Haifisch Giorgio hinweist (vgl. Abb. 26) und für dessen Fang eine beträchtliche Belohnung ausschreibt. Dies ist Auslöser für neuerliche und konkretere Vorstellungen und Wunschfantasien, in denen er sich als Held sieht. In diesen Träumen sind all seine Sehnsüchte erfüllt: Mit dem Belohnungsgeld könnte er sich Capitano-Uniform und Motorschiff kaufen und in die Fischerei investieren, um zu mehr Geld und Unabhängigkeit zu gelangen. In seinen Fantasien gewinnt er Macht über seine größten Verächter und wird als Held des Dorfes geehrt.

Die Fantasien Marcos bezüglich des Hais werden auch visuell umgesetzt: Eine Zeichnung (vgl. MuH, S. [21]), betont den enormen Größenunterschied zwischen ihm und dem Hai als bedrohlich. Die zweite zeigt als Gegenbild einen Wunschtraum, ein für den Haibezwinger Marco aufgestelltes Denkmal, das ebenfalls die unterschiedliche Größe der beiden Antagonisten hervorhebt (vgl. ebd., S. [23]).

Bevor diese Träume Realität werden, wird Marco zunächst von der Haifischjagd, die nahezu alle Männer des Dorfes beschäftigt, ausgeschlossen. Die Situation wendet sich erst dadurch, dass sein Vater und die Brüder von der Jagd nicht zurückkommen. Es wird angenommen, dass sie – wie einige weitere Männer – von „Giorgio“, dem Haifisch, verschlungen wurden (vgl. ebd., S. [31]). Durch die Abwesenheit der männlichen Verwandten ist Marco der einzige „Mann“ im Haus und für den Trost der Mutter zuständig. Er zeigt sich ihr gegenüber trotz seiner Trauer als stark (vgl. ebd., S. [33]). In diesem Verhalten Marcos ist ein weiterer Schritt auf dem Weg zum Erwachsenwerden zu erkennen. Er übernimmt Verantwortung. Allerdings kann er sein Versprechen, für die Mutter zu sorgen, zunächst nicht einhalten. Sein Fischfang reicht nicht für den Lebensunterhalt. Die entsprechende Illustration (vgl. ebd.) stimmt nicht mit der Darstellung von Stärke gegenüber der Mutter überein: Gezeigt werden beide in inniger Umarmung, wobei Marco auf dem Schoß seiner Mutter sitzt. Dies entspricht eher dem Bild eines kleinen Kindes.

Wie schon vor der Begegnung mit der fremden Signorina ist auch in dieser Situation ein Fremder vonnöten, um eine Veränderung von Marcos Lage anzustoßen. Diesmal ist es ein geheimnisvoller Mann, der sich als „Scarabäer“ bezeichnet. Er überlässt Marco eine Zauberbrille, mit der man alles durchschauen kann. Ein letzter Anstoß zur Befreiung Marcos aus der Abhängigkeit ist die Tat zweier „böser Buben“, die die Leine, die Marco am Ufer festhält, durchtrennen und ihm so die Fahrt aufs Meer ermöglichen.

Die Konfrontation mit dem Hai, dem Marco auf offener See begegnet, wird zum Initiationserlebnis. Marco steht dem Riesenfisch alleine gegenüber. Mithilfe glücklicher Zufälle und fantastischer Unterstützung, aber auch durch sein eigenes Durchhaltevermögen und seine Furchtlosigkeit gelingt Marco der Sieg über den Hai, über seine eigenen Ängste und das Böse, kurz: Er bewährt sich. Die satirische Darstellung des Hais innerhalb des Textes trägt allerdings dazu bei, dass zumindest der erwachsene Leser den Kampf der beiden Figuren nicht allzu ernst nehmen kann.

Auch wenn der Hai „Giorgio“ letztendlich an einem Herzanfall stirbt, wird Marco zum Helden, der den „peche cani“ aus dem Meer zieht und die vom Fisch verschlungenen Männer rettet. Nach seiner Rückkunft ins Dorf mit dem Ungetüm im Gefolge wird Marco dennoch von der Bevölkerung noch immer nicht anerkannt. Man glaubt, er habe „den Verstand verloren“ (ebd., S. [60]), weil er an das Überleben der Männer im Fischbauch glaubt. Wie ein kleines Kind wird er von seiner Mama, der geliebten Sora und dem Pfarrer zu Bett gebracht.¹⁰⁹ Dabei wird seine vorangeschrittene Entwicklung endlich erkannt: „Und da erst fiel den Leuten auf, wie groß der kleine Marco geworden war.“ (Ebd., S. [60])

Die (körperliche) Reifung des Protagonisten am Ende der Geschichte wird illustratorisch schon vor der Erwähnung im Text angedeutet (vgl. ebd., S. [56]). Die letzten Darstellungen veranschaulichen diesen Prozess weiter: So wird Marco auf einer davon in seinem „Kommunionsanzug“ gezeigt, aus dem er deutlich herausgewachsen ist (vgl. Abb. 20).

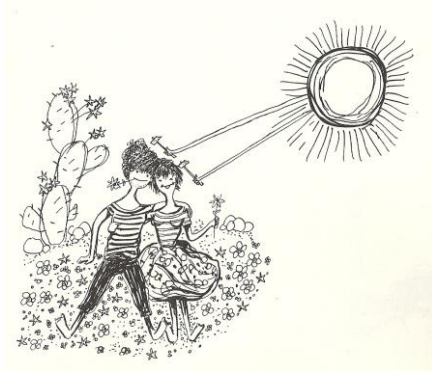


Abb. 21 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

Marcos Erwachsenenstatus wird zum Ende der Geschichte auch durch die Erfüllung seiner Wünsche angezeigt. Er und seine Familie bekommen von den Männern, die er aus dem Haifischbauch gerettet hat, alles, was er sich zuvor erträumt hatte: Sie werden zum einen mit materiellen Geschenken ausgestattet, die ihnen einen bescheidenen Wohlstand sichern. Diese Darstellung kann im Zusammenhang mit der Wirtschaftswunderzeit gesehen werden, in der das Buch entstand. Zum anderen wird Marco durch ein Denkmal und das Aufschreiben seiner Geschichte gewürdigt und erfährt somit eine Verewigung als Held.

Marcos Mannwerdung wird zudem an seiner neu gewonnenen Beziehungsfähigkeit deutlich: Das letzte Bild innerhalb des Textblockes (vgl. Abb. 21) zeigt einen äußerlich gereiften Marco, der Arm in Arm mit der Sora Bacchelli, seiner langjährigen Liebe, unter der sizilianischen Sonne sitzt, die auf ihre Köpfe einhämmert. Anders als auf vorangegangenen Illustrationen ist er nun größer als die Sora und besitzt erwachsene Proportionen sowie als Zeichen seiner Männlichkeit einige Bartstoppeln. Die Paarbeziehung wird nur auf Bildebene als Teil einer geglückten Entwicklung angezeigt. Im Text findet dieses Moment keine Entsprechung.¹¹⁰

Insgesamt kann von einem glücklichen Ende der Geschichte, einer gelungenen Initiation des Protagonisten gesprochen werden.

¹⁰⁹ Mit dem Hinweis auf das Ins-Bett-Bringen rückt eine sexuelle Komponente als Moment der Initiation ins Blickfeld: Marco, der als Kind zu Bett gebracht wird, wird dort als Erwachsener erkannt. Erst in dieser innigen Tätigkeit konzentriert sich Marcos Umgebung auf ihn.

¹¹⁰ Dass auch die Sora reif für die Beziehung ist, wird daran deutlich, dass sie Marcos junge Gegenspieler anzeigt und deren Überführung ins Gefängnis vorbereitet. Sie setzt sich für den Jungen ein, freut sich über dessen Rückkehr, ist verwundert über sein Wachstum und umsorgt ihn mit „samtpfotige[m] Getue, das Marco sehr liebte“ (MuH, S. [60]). Sie ist die einzige neben der Mutter, die sich nach Marcos Heimkehr für ihn als Person interessiert.



Abb. 22 ©
Franz Josef
Tripp, Blüchert
1956

Die Illustrationen betonen die Fokussierung auf Marco als Protagonist der Initiationsgeschichte. Er wird im Buchinneren 22-mal abgebildet, als Porträt und Figur sowie in verschiedenen Ansichten. Besonders in solchen Bildern, die mit den im Text geschilderten Wunschfantasien des Protagonisten korrespondieren, sieht man Marco in Rückansicht (vgl. MuH, S. [6]; S. [23]; S. [27]; S. [35]; S. [38]; S. [42]; S. [51]), was das identifikatorische Potenzial unterstreicht. Dem Hineinversetzen in den Protagonisten dient auch die Blickführung zu Beginn des Buches, die Marcos Perspektive entspricht. Innerhalb des Buches lassen sich weitere Bilder finden, die den Betrachter Marcos Perspektive einnehmen lassen. Dazu zählen Darstellungen von Phantasien Marcos sowie die Visualisierungen seines Blickes durch die Zauberbrille. Neben zahlreichen pluriszenischen Zeichnungen,

auf denen Marco im Bildgewimmel erscheint, gibt es monoszenische Einzeldarstellungen mit Familienmitgliedern oder seinem Esel (vgl. Abb. 22). Einheit und Intimität werden dabei dadurch hervorgehoben, dass sich die Figuren bzw. Tiere in ihrer formalen Gestaltung gleichen und ineinander überzugehen scheinen (vgl. auch MuH, S. [4]; S. [12]; S. [17]; S. [33]). Marcos geringe Größe wird in den Zeichnungen betont, indem er als kleinere Kopie seiner Brüder und des Vaters gezeichnet wird (vgl. ebd., S. [4], Abb. 19; S. [17]) oder als Fischverkäufer auf mehreren Kisten steht, damit er über den Verkaufstisch hinausragt (vgl. ebd., S. [18]).

Die beschriebene Initiationsgeschichte, in der die Entwicklungsverzögerung des Protagonisten im Kampf mit dem Hai überwunden wird, besitzt märchenhaft-fantastische Züge in ihrer Struktur und durch die Verwendung fantastischer Figuren und Hilfsmittel. Dies wird nachfolgend näher ausgeführt.

Strukturell märchenhaft ist schon der Einstieg mit der Vorstellung eines im Wachstum stagnierenden Protagonisten, der zugleich der kleinste unter vier Brüdern und hinsichtlich seines Alters nicht festgelegt ist. Hiermit wird an das Dummlingmotiv des Märchens angeknüpft: Ein Junge bzw. junger Mann, der zunächst von seiner Umgebung unterschätzt wird, erwirbt sich durch Mut magische Fähigkeiten und wird schließlich zu einem starken, bewunderten Mann, der zudem noch eine große Belohnung erhält. Weiterhin lässt sich Marcos Entwicklungsverzögerung mit dem (kinder-)literarischen Motiv des „ewigen Kindes“ verbinden, das „auf wunderbare Weise von der Herrschaft der Wachstumsgesetze befreit [ist] und [...] keiner Alterung“ (Ewers 1985, S. 43) unterliegt. Anders als bei seinen literarischen Pendanten, zu denen neben E.T.A. Hoffmanns namengebender Figur des fremden Kindes so unterschiedliche Figuren wie Peter Pan, Pippi Langstrumpf oder das Sams gehören, ist Marcos Zustand aber ein vorübergehender.

Die Geschichte um Marco befasst sich im Folgenden mit der Behebung dieser Mangelsituation des verzögerten Wachstums, was durch wunderbare Requisiten und Figuren vorangetrieben wird, und orientiert sich damit am typischen Handlungsverlauf von Volksmärchen (vgl. Neuhaus 2005, S. 5). Auf diese Weise kommt es schließlich zu einem guten Ende.

Fantastische Figuren sind die schöne amerikanische Signorina, die Ähnlichkeiten zu einer Feengestalt aufweist, der auf Textebene anthropomorphisierte Hai und der Scarabäer, der auch als

„der Fremde“ (MuH, S. [35]) bezeichnet wird. Auf diese drei Figuren wird im Folgenden kurz eingegangen, bevor das fantastische Hilfsmittel, die Zauberbrille, in den Blick genommen wird. Die „Signorina“ wird als unbeschreiblich schön beschrieben, schöner als alle Frauen, die Marco kennt, sogar „schöner als die Santa Catarina auf dem Heiligenbild in der Küchenecke“ (ebd., S. [8]). Durch dieses unvergleichliche Äußere erinnert sie an eine gute Fee, vor allem aber dadurch, dass sie zunächst verschwindet, ohne Marco für seine Dienste zu entlohnen, ihm dann jedoch in Abwesenheit einen großen Wunsch erfüllt: das wunderschöne Boot, das Marcos ersten Entwicklungsschub auslöst.

Der „berüchtigte Haifisch (peche cani) namens Giorgio“ (ebd., S. [20]), wird wie ein Ungeheuer dargestellt, erhält gleichzeitig aber sehr menschliche Züge. Dieser Fisch trägt insofern ebenfalls zur Entwicklung Marcos bei, als er dessen männliche Verwandte zeitweilig durch Verschlucken beseitigt und schließlich durch das Unterliegen im Kampf Marcos Wachstum hervorruft. Der Name Giorgio wird von Marco wie ein Zauberwort verwendet, was für seine magische Bedeutung spricht. Fantastisch an diesem Haifisch ist ferner, dass er elf Menschen verschlucken kann, die in seinem Inneren weiterleben und schließlich unversehrt wieder aus ihm herauskommen.

Die zentrale und klar als solche erkennbare fantastische Figur der Geschichte, die ein wunderbares Requisit an Marco übermittelt, ist der geheimnisvolle Scarabäer¹¹¹, der auf ganz ähnliche Weise in Marcos Leben tritt wie die schöne Signorina. Auch dieser Mann, der „einen breiten Hut und eine grüne Brille“ (ebd., S. [35]) trägt, lässt sich von Marco herumführen. Der Junge, der viel Erfahrung mit Touristen hat, kann den Unbekannten keiner Nationalität zuordnen. Dieser spricht eine eigene Sprache, Scarabäisch, kann sich aber mit Marco verständigen. Auffällig ist vor allem, dass er seine Augen während Marcos Führung geschlossen hält. Der Junge empfindet es als unheimlich, dass der Fremde trotzdem alles zu sehen scheint. „Dinge, die er mit dem Verstand nicht greifen konnte, liebte er [Marco] nicht besonders.“ (ebd., S. [38]). Es zeigt sich, dass der Fremde durch seine geschlossenen Augen nicht nur die Dinge der näheren Umgebung sieht, sondern auch weit entfernte und eigentlich verborgene wie Marcos Mutter in ihrem Haus oder dessen Verwandte im Haifischbauch. Der Junge läuft angesichts dieser Tatsache davon. Ähnlich wie nach der Begegnung mit der fremden Signorina ärgert er sich anschließend darüber, für seine Arbeit nicht entlohnt worden zu sein. Doch auch diesmal erweist sich der Groll als unbegründet. Marco findet an der Stelle, an der er sich von dem Scarabäer trennte, dessen grüne Sonnenbrille und nimmt diese an sich, ohne zu wissen, was es damit auf sich hat. Er „betrachtete sie wie ein Tier, von dem man nicht weiß, ob es einen Giftzahn hat. Aber es war eine ganz gewöhnliche Sonnenbrille. Bis auf die grünen Gläser. Die schienen aus einem besonderen Stoff zu sein.“ (ebd., S. [41]).

¹¹¹ Der Scarabäer, der einem fantastischen Volk angehört, trägt den Namen des in der ägyptischen Antike verehrten Käfers Scarabäus. Damit steht in Einklang, dass seine Wunderbrille eine grüne Färbung besitzt wie auch das Insekt. Zum Ende der Geschichte schenkt der Scarabäer Marco ein Amulett, auf dem ein goldener Scarabäus zu sehen ist. Dieses entfaltet jedoch keine besondere Wirkkraft und wird im Folgenden deshalb nicht weiter thematisiert.

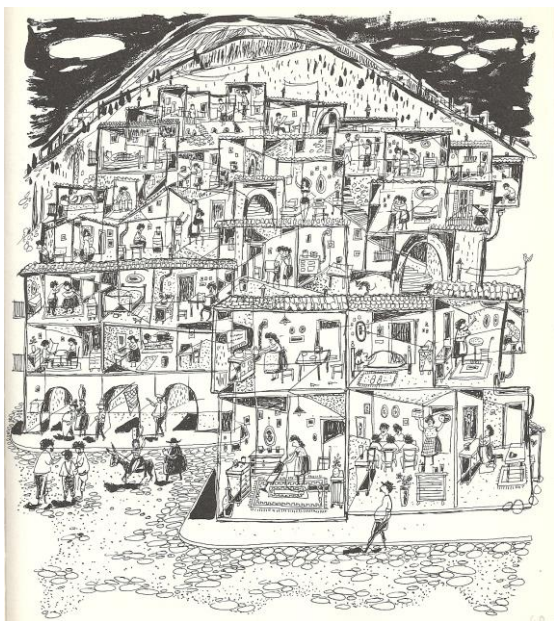
Die Wirkkraft der Zauberbrille, die als fantastisches Hilfsmittel eine wesentliche Rolle in der Geschichte spielt, erkennt Marco erst, als er sie in seinem Boot gedankenverloren aufsetzt: Sie befähigt ihren Träger dazu, die Welt im Wortsinn zu durchschauen. Wie zuvor der Scarabäer kann Marco durch Häuserwände und bis zum Meeresgrund sehen und erkennt im Bauch des Haifisches seinen Vater, seine Brüder und sieben weitere Männer. Dadurch gelingt es ihm, die Verschlungenen zu retten.

Nach Marcos siegreicher Rückkehr tritt der Scarabäer noch einmal auf. Er erklärt dem Jungen, der die Zauberbrille auf dem Meer verloren hat, das magische Utensil sei nun

nicht mehr wichtig. [...] Du weißt jetzt, daß es Leute gibt, die mit geschlossenen Augen mehr sehen als andere mit offenen. Leute, die die Dinge durchschauen. Und du weißt jetzt, daß man sich von ihnen einiges zeigen lassen soll. Wir Scarabäer haben dir die Gabe verliehen, weil du **ein einfaches und klares Herz** hast. [...] Darum schenken wir dir die Gabe, den Hai zu finden und zu durchschauen. Wer ihn durchschaut hat, kann ihn auch erlegen. Nur so ist der Sieg über den peche cani ein guter Sieg. Durch ihn gibt es einen Haifisch weniger auf der Welt. Dadurch gibt es auch weniger Angst. Und weniger Tod. Das allein zählt. (ebd., S. [59], Hervorhebung M. S.)

In diesem Textabschnitt, der die Kernaussage der Geschichte enthält, wird das Auserwähltsein Marcos begründet: Er wird wegen seines „einfachen und klaren Herzens“ für diese Aufgabe bestimmt und mit der Gabe des Durchblicks versehen. Das „Durchschauen“, das ganz wörtlich durch die fantastische Zauberbrille umgesetzt wird, kann im übertragenen Sinne als entlarvendes Verstehen durch den unverstellten, naiven Blick des Kindes gedeutet werden. Der Sieg über den Hai, der dadurch erst möglich ist, wird überhöht: Mit dem Tod des Fisches gibt es „weniger Angst“ und „weniger Tod“ auf der Welt. In dieser Textstelle findet sich also das Motiv des guten, einfachen Kindes als Retter. Die grüne Sonnenbrille wird letztendlich als reines Hilfsmittel charakterisiert.

Der Schluss der Geschichte verweist wiederum auf das Märchen. Die Erfüllung aller Wünsche durch die sieben Erretteten erinnert an die Geschenkübergabe guter Feen. Der junge Held, der in



einer Linie mit den Märchen-„Dummlingen“ als kleinsten Brüdern steht, ist mit der Unterstützung fantastischer Elemente gereift, was sich in seiner glücklichen Position am Ende ausdrückt.

Illustratorisch werden die fantastischen Figuren nicht besonders hervorgehoben. So erscheint die Signorina, die textlich in die Nähe einer schönen Fee gerückt wird, lediglich als hübsches Mädchen. Der Hai wird zwar als groß und monströs gezeigt, kann aber auf Bildebene nicht als anthropomorphisiert bezeichnet werden. Auch der Scarabäer wird nur als etwas verschrobener Typ dargestellt.

Die fantastische Begebenheit des Durchschauens mithilfe der Zauberbrille findet ihren Niederschlag in reizvollen Querschnittszeichnungen, die Marcos

Abb. 23 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

Perspektive wiedergeben. Die Bilder zeigen Ansichten, die normalerweise nicht zu erklären wären, bspw. die Innenräume der Häuser des gesamten Fischerdorfes und das Innere des dahinter liegenden Vulkans (vgl. Abb. 23) oder das des Haifisches mitsamt den darin befindlichen Männern (vgl. MuH, S. [49]).

Als dritter Motivkomplex neben der Initiation und den märchenhaft-fantastischen Strukturen, Figuren und Hilfsmitteln ist die Verortung auf der Insel Sizilien als Handlungsraum relevant. Die Auswahl Siziliens lässt sich mit drei Spezifika der Geschichte begründen: Zunächst wird durch die Ansiedlung in der „Fremde“ Italiens, die zugleich ein Sehnsuchtsort der Entstehungszeit ist, Exotik hervorgerufen. Weiterhin wird die Handlung damit in einem von der Außenwelt relativ abgeschlossenen Mikrokosmos dargestellt. Und schließlich ist damit eine Gesellschaftskritik verbunden, die sich insbesondere in der Satire auf Eliten und Bürokratie äußert.

Exotik wird in *Marco und der Hai* dadurch hergestellt, dass den überwiegend deutschen Rezipienten durch den ebenfalls deutschen Autor-Illustrator ein stereotypes Italienbild vermittelt wird. Dies geschieht sowohl auf Ebene des Textes als auch in verstärktem Maße durch die Illustrationen. Auf diese Weise wird der zur Entstehungszeit des Buches florierenden Italiensehnsucht entsprochen. Im Text werden zum Beispiel gewisse Klischees über die Sizilianer aufgegriffen. So essen die Dorfbewohner ständig „Spaghetti mit Tomatenpasta. Hinterher [...] Thunfisch mit Oliven“ (ebd., S. [64]). Auch auf die Volksfrömmigkeit wird mehrfach angespielt: Die Menschen beten, Heiligenbilder werden erwähnt und „der liebe Gott“ kommt häufig vor. Sprachlich wird die exotische Atmosphäre durch die Verwendung italienischer Floskeln, Ausdrücke und Namen unterstützt. Die Illustrationen bedienen in den Landschafts- und Figurendarstellungen ebenfalls Klischees von Italien. Ein häufiges Motiv sind stimmungsvolle italienische Landschaften. Als Bild-Elemente kommen neben den Figuren das Meer, Segelboote und Meerestiere vor, dazu italienisch anmutende Flachdachhäuser mit sichtbaren Stromleitungen und Wäscheleinen, Berge, Kakteen und Palmen. Fischereizubehör und Tiere, vor allem Esel, sind ebenfalls immer wieder anzutreffende Bilddetails. Insgesamt wird klar herausgearbeitet, dass es sich bei dem Handlungsraum der Geschichte um ein sizilianisches Fischerdorf handelt.

Der Handlungsraum trägt weiterhin auch Züge eines Mikrokosmos' in sich. Das Leben im Dorf ist klar strukturiert: Es gibt eine geregelte Rollen- und Aufgabenverteilung zwischen den Geschlechtern und eine eindeutige Hierarchie. Letztere wird in der Textstruktur unter anderem dadurch erkenntlich, dass ständig die Inhaber weltlicher und geistlicher Macht, hier der Bürgermeister, der Steuereintreiber, der Padre und der Lehrer, aufgezählt werden. Ein weiteres Element der Gesellschaft ist der Umgang mit Fremden, die als Touristen ins Dorf kommen.

Die Geschlechterdarstellung fokussiert neben dem männlichen Protagonisten insgesamt Männer. Ein Beispiel ist, dass bei der Vorstellung von Marcos Familie die Mutter nicht erwähnt wird. Allerdings sind Frauen, vor allem junge, in der Geschichte durchaus von Bedeutung. Dabei werden deren weibliche Reize in den Illustrationen betont. Eine Orientierung an der Mode der 50er-Jahre zeigt sich daran, dass ihnen Wespentaille, Petticoats und Bleistiftröcke als Attribute zugeordnet werden. Häufig sind sie vollbusig und in vorteilhaften Posen dargestellt. Die jungen, hübschen

Frauen stehen im Gegensatz zu den traditionell gekleideten, kräftigen älteren Fischerfrauen, die vor allem auf Markt- und Massenszenen zu sehen sind. Auf Zeichnungen, die einen Großteil der Dorfbevölkerung zeigen, sind Frauen und Männer in getrennten Gruppen angeordnet.



Abb. 24 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

„Macht, daß ihr wieder an eure Arbeit kommt. Wovon sollen wir Spaghetti kaufen, wenn wir kein Geld haben? Oder wollt ihr lieber verfaulte Heringsschwänze essen?!“ (ebd., S. [30]) Die neben dieser Aussage stehende Zeichnung (vgl. Abb. 24) zeigt deutlich, welche Geschlechtergruppe hier das Sagen hat. Die Frauen übertreffen ihre Männer allein schon an Körpervolumen. Ein weiterer Teil des geordneten Dorflebens ist der Tourismus, der eine wichtige Erwerbsquelle darstellt, aber auch fremde Elemente in den klar strukturierten Alltag der Dorfbewohner einbringt. Über den Besuch der „fremden Leute“ heißt es: „Das war immer lustig und fast wie im Kino.“ (Ebd., S. [10]) Ihre Verhaltensweisen werden je nach Nationalität unterschieden. Angesichts dieser Merkmalszuschreibung kann man von Satire sprechen. Über das Trinkverhalten der Touristen heißt es zum Beispiel:

Wenn sie genug gesehen hatten, dann gingen sie in die Trattoria und tranken Ätnawein. Und weil der Ätnawein nur dem nichts tut, der einen richtigen Betonkopf hat, so lagen sie bald herum wie gestrandete Fische und sangen: „O sole mio“. Nur die Engländer sangen nicht. (Ebd., S. [7f])

Die Engländer werden als Teetrinker und ihre Kinder als Nasenbohrer charakterisiert. Den Amerikanern wird als typische Verhaltensweise das Sammeln von Lavasteinen für den Souvenirschränk, ihren Frauen das ständige Kommentieren der Umgebung mit den Worten „awful nice“ und den Kindern werden „die anmutigsten Stehfrisuren, die Marco je gesehen hatte“, zugeordnet (vgl. ebd., S. [8]). Franzosenmänner haben „große Töchter mit vornehmen X-Beinen, und die Deutschen erkannte man an ihrer Gewissenhaftigkeit, an ihren Lodenmänteln, an ihren Aktentaschen und an ihrer Autonummer. Russen waren keine da. Aber es waren alles lustige Leute.“ (Ebd.)



Abb. 25 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

Eine entsprechende Illustration (vgl. Abb. 25) zeigt Figuren unterschiedlicher Herkunft, die vorwiegend durch ihre Kopfbedeckungen gekennzeichnet sind: Neben einem Turban- und einem Sombreroträger sind Männer mit Baskenmütze, Melone, Strohhut und orientalischem Fes zu sehen. Ein dunkelhäutiger Mann steht neben einem in bayerische Tracht geklei-

deten mit Bergschuhen, der von einem Jungen und Dackel in Strickjacke begleitet wird. Details wie die deutliche Beinbehaarung einer modisch gekleideten jungen Dame unterstreichen den humorvollen Blick dieser Darstellung einer multikulturellen Touristengruppe, wie sie zur Entstehungszeit des Buches auf Sizilien sicher nicht zu finden war. Die Zeichnung, die hier nur ausschnitthaft abgebildet wird, zeigt zugleich auch, wie sich die Sizilianer den Fremden gegenüber verhalten: Ordentlich nach Geschlechtern getrennt stehen sie in kleinen Grüppchen zusammen, die offensichtlich zu den merkwürdigen Fremdlingen schauen und über sie sprechen.

Zu den Fremden, die im Buch vorkommen, gehören neben den dargestellten Touristen diejenigen Figuren, die Marco aus dem Bauch des Hais befreit: ein gewisser „Franz Josef Tripp“, der Marchese di Biasi, der Architekt Tonelli, der Bauer Patuzzi, der Bildhauer Fratelli, der Kaufhausbesitzer Mazzipani und „Doktor Heinrich Meier. Vorsitzender der deutschen Schwerindustrie“ (ebd., S. [63]). Im Text wird ein Gegensatz zwischen diesen „feine[n] Leute“ (ebd., S. [64]) und den ebenfalls vom Hai verschlungenen Fischern aufgebaut: Bei ihrer Rettung ergreifen nur die „kleinen Leute“ die Chance, die sich ihnen bietet, denn „sie waren einfache Fischer, und darum glaubten sie an Wunder“ (ebd., S. [53]). Hier werden Einfachheit und (Aber-)Glaube als positiv dargestellt.

Gesellschaftskritik wird in *Marco und der Hai* über Satire transportiert. Dabei stehen Eliten und Bürokratie im Fokus. Satire findet sowohl auf der Textebene als auch in Form von Karikaturen auf der Bildebene sowie mithilfe von handschriftlichen Elementen typografisch statt.

Beispielhaft für die Darstellung der Machthaber des Dorfes sind der Bürgermeister Giovanni Klarinetti und der Padre Don Francesco. Diese beiden sind bei allen wichtigen Anlässen zugegen. Der Bürgermeister tritt vor allem in Erscheinung, als es darum geht, die Männer für den Haifischfang zu begeistern, um die als Belohnung versprochene Million Lire für das verarmte Dorf zu bekommen. Anlässlich der bevorstehenden Jagd spricht er zur Bevölkerung:

Amigos, wir sind so arm, daß wir alle verloren sind, wenn nicht bald etwas geschieht. Darum hat uns der Himmel Giorgio, den peche canì, geschickt. Avanti, amigos, avanti, holt eure Harpunen! Macht eure Fangmesser scharf! Schleift eure Schlachtäxte! Und der Gemeinderat stiftet ein Faß Ätnawein für alle Haifischjäger! (Ebd., S. [24f])

Diese Rede des Politikers zeichnet sich durch ihre kämpferische Rhetorik sowie das Versprechen von Alkohol aus. Eine weitere Verunglimpfung des Bürgermeisters ist, dass Marco ihn durch die Zauberbrille „auf dem Klo sitzen“ (ebd., S. [44]) sehen kann.

Der Vertreter der geistlichen Macht im Dorf, Padre Don Francesco, ist – neben Marco – der einzige Mann, der nicht mit aufs Meer fährt. „Er musste jeden Tag die vielen Heiligenfiguren in der Kirche abstauben und den Opferstock leeren.“ (Ebd., S. [5]) Bereits in dieser kurzen Beschreibung treten Kleingeistigkeit und Bedachtheit auf weltliche Güter als Eigenschaften des Priesters zutage. Die Illustrationen zeigen den Pfarrer stets in seine Bibel vertieft, ganz gleich, was um ihn herum geschieht. Dies zeigt, dass er an den Entwicklungen in seiner Umgebung, damit auch den Sorgen seiner Gemeindeglieder, wenig interessiert ist und sich nicht an körperlicher Arbeit beteiligt. Charakteristisch für das Verhalten des Pfarrers ist, wie schon beim Bürgermeister, die Rede, die er anlässlich der bevorstehenden Haifischjagd hält:

Er sprach sehr viel vom barmherzigen Samariter und darüber, daß Geld allein nicht glücklich macht. Er sprach viel von dem teuflischen Kopfabbeißer Giorgio, von dem Fischfang am See Genesareth, von den Verlockungen der Welt, von der Atombombe und von einer neuen Orgel für die Kirche. Am Schluß sagte er: „Euer Sieg über Giorgio ist der Sieg über das Böse, ich werde für euch beten. Und wenn es keine Orgel ist, so denkt wenigstens an das reparaturbedürftige Dach des Pfarrhauses!“ (Ebd., S. [25]).

Der Padre zeigt sich in dieser Rede als Vertreter einer Doppelmoral. Die Vermischung von Geistlichem und Profanem tritt deutlich zu Tage.¹¹² Auffällig ist daneben unter zeitgeschichtlicher Perspektive die beiläufige Erwähnung der Atombombe in einem Kinderbuch.

Ein satirischer Höhepunkt von *Marco und der Hai* ist die Darstellung einer noch hochrangigeren Person, des „Ministers zur Klärung öffentlicher Unklarheiten“ (Minister z. K. ö. U.). Dessen Wichtigkeit wird unter anderem dadurch unterstrichen, dass ihn eine Gruppe von Männern „mit schwarzen Anzügen und Zylindern“ (ebd., S. [61]) begleitet. Anlass des Auftritts dieser Figur ist die Übergabe der Belohnung für den Haifischfang an Marco und seine Familie:

Der Minister hielt eine Rede. Er redete von der opfermütigen Jugend, den kommenden Helden des Vaterlandes und von der Zeit, da er Zahlmeister im zweiten Weltkrieg¹¹³ war. „Ich und meine tapferen Leute...“, sagte er. Und: „Größer noch als unsere Angst war unser Heldenmut.“ Seine Rede war sehr ergreifend. Sie dauerte drei Stunden. Danach zündete er sich eine dicke Zigarre an. (Ebd.)

Der Minister, dessen Titel allein schon satirisch ist, wird keinesfalls besser dargestellt als die dörflichen Machthaber. Seine Selbstüberzeugtheit ist groß. Mit seiner Person ist zudem eine Kritik an Bürokratie und Korruption verbunden: Marcos Familie erhält als Belohnung nicht die versprochene Million, sondern nur hunderttausend Lire, dazu eine „STEUERVERANSCHLAGUNG DES STEUERAMTES DER HOHEN STEUERBEHÖRDE“, in der erklärt wird, welche unsinnigen Steuern von der ausgesetzten Belohnung abgezogen wurden. Marcos Familie reagiert auf diese Nachricht sehr ergeben, was die satirische Note noch unterstreicht:

Sie dankten dem lieben Gott, daß sie der HOHEN STEUERBEHÖRDE nichts mehr zu zahlen brauchten. Sie bezahlten ihre Schulden, und für den Rest erstand Marco einen schwarzen Schal für die Mama und drei Flaschen von dem billigen Ätnawein. Und dann war das Geld weg. Die ganze Million Lire war weg. Da waren sie froh, dass sie froh waren. (Ebd., S. [62]).

Zur satirischen Charakterisierung von Eliten nutzt Tripp neben diesen Texten und dem karikaturistischen Bild noch eine weitere Möglichkeit: Über diegetische, z. T. handschriftliche Schriftstücke werden die genannten Persönlichkeiten anhand ihrer mangelnden orthografischen und sprachlichen Fähigkeiten entlarvt. Im Textblock sind an zwei Stellen diegetische Handschriften zu finden. Es handelt sich dabei um Plakate (vgl. Abb. 26 und MuH, S. [24]), die zum Fang des Hais aufrufen.

¹¹² Damit stimmen auch die später erwähnten Gebete überein, in denen der Geistliche Gott darum bittet, den Hai nicht wegziehen zu lassen. Als Begründung gibt er zunächst die Armut der Fischer an, dann aber wiederum das Dach des Pfarrhauses.

¹¹³ Auch diese beiläufige Erwähnung frappt wie schon diejenige der Atombombe in einem Kinderbuch der 50er-Jahre. Insgesamt erinnert die Redewiedergabe an die nationalsozialistische Rhetorik.



Abb. 26 © Franz Josef Tripp, Blüchert 1956

keit aufmerksam zu machen, die der Erhalt der Belohnung für die Gemeinde besitzt. Einen zusätzlichen humoristischen Anstrich erhält der kurze Text durch die Verwendung italienischer Begriffe („Avanti, avanti“; „evviva il cumono!!“ [Ebd.]) und den kommunistischen Sprachgebrauch, der dem Inhalt zuwiderläuft und nicht vollständig offen gelegt wird: So ist die Anrede „Genossen“ durchgestrichen, aber dennoch sichtbar.

Das zweite Plakat ist vollständig handgeleitet und mit „DER GEMEINDERAT i. A. Benvenuto Pinzetti“ (ebd., S. [24]) unterzeichnet. Der Text zeichnet sich durch ähnliche Merkmale aus wie der des Bürgermeisters. Dazu zählen formal Rechtschreibfehler, die zum Teil korrigiert wurden,¹¹⁴ sprachlich mündlichkeitsnahe Formulierungen und inhaltlich ein erneuter Hinweis auf die Bedeutsamkeit des Geldes für die Gemeinde. Handschrift wird hier, indem sie Figuren charakterisiert und entlarvt, auf ähnliche Weise verwendet wie in dem Bestätigungsschreiben im vorderen Vorsatz von *Marco und der Hai*. Die Integration solcher scheinbar originaler Dokumente aus der Hand von Figuren dient neben der satirisch-charakterisierenden Funktion auch dazu, die „Wahrheit“ der Geschichte und damit die Autorfiktion zu bekräftigen.

Nach der Analyse der Beziehungen zwischen Text und Peritext, die formal eine abwechslungsreiche, typografisch unkonventionelle Beziehung zeigte, inhaltlich die Motivkomplexe Initiation, fantastische Strukturen, Figuren und Hilfsmittel sowie den mikrokosmischen Handlungsraum Insel fokussierte, werden abschließend noch einige Besonderheiten der bildnerischen, narrativen

Das erste Plakat (vgl. Abb. 26) von „Emilio Petersilio, Minister zur Klärung öffentlicher Unklarheiten“ (ebd., S. [20]) wird in gedruckter Schrift dargestellt. Im Text geht es um die Belohnung, die auf den Fang des Haifisches ausgesetzt ist. Die gestelzte Sprache entspricht der mündlichen Rede der Figur. Interessanter als der Text des „Originalplakates“ ist eine handschriftliche Ergänzung im unteren Bereich, die von „Giovanni [Klarinetti (unleserlich), M. S.] Bürgermeister“ unterzeichnet ist. Formal ist diese Hinzufügung durch die an der Mündlichkeit orientierten Formulierungen sowie orthografische Fehler gekennzeichnet. Auch Tintenkleckse weisen auf einen ungeübten Schreiber hin. Inhaltlich geht es in der Ergänzung darum, die Bürger auf die Dringlichkeit

¹¹⁴ Hier zeigt sich eine deutliche Parallele zu den in den 50er-Jahren populären Filmen über *Don Camillo und Peppone* (dt. Fassung ab 1952). Der Priester Don Camillo korrigiert die Bekanntmachungen des kommunistischen Bürgermeisters Peppone heimlich. Über das Kenntlichmachen der mangelhaften Rechtschreibung und Grammatik wird der Verfasser der Plakate – wie in *Marco und der Hai* – lächerlich gemacht.

und sprachlichen Gestaltung von *Marco und der Hai* betrachtet. Bildnerisch wird Tripps Zeichenstil genauer beschrieben, auf den hier der Begriff der Schein-Naivität angewendet wird. Narrativ interessieren Selbstreferenzialität und Autorfiktion, sprachlich die Bedeutung von Mehrsprachigkeit.

Eine Stärke der frühen Zeichnungen Tripps, also eine bildnerische Besonderheit, sind seine Fähigkeit, mit verschiedenen Strukturen auf einfache Weise eine klare Stofflichkeit zu erzeugen, und die Konzentration auf prägnante Formen. Eine gute (gebrauchs-)grafische Vorbildung und zeichnerisches Vermögen werden in der Reduktion auf wesentliche Bild-Elemente deutlich. Tripp unterliegt in *Marco und der Hai* trotz der pluriszenischen Zeichnungen mit ihren vielfältigen Handlungsdarstellungen nicht der Detailverliebtheit. Aufgrund seiner Art der perspektivischen Einteilung, die nicht zentralperspektivisch, sondern in Form von übereinander angeordneten Staffeln erreicht wird, bündelt er die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht auf einen Fluchtpunkt, sondern kann den Blick auf verschiedene Bildebenen lenken.

Die linear aufgebauten Zeichnungen erreichen eine gewisse Dimensionalität durch den flächigen Einsatz der Tusche für Schattierungen. Die Linien, die zur Flächenbegrenzung dienen, weisen Überschneidungen und Doppelungen auf. Sparsam werden sie auch zur Oberflächenstrukturierung, bspw. in der Darstellung des Meeres oder des steinigen Bodens und in der Kleidung der Figuren als Muster verwendet. Runde Linien und organische Formen sind vorherrschend. Die zum großen Teil pluriszenisch angelegten Bilder laden zum ausgiebigen Ansehen ein. Tripp spielt darin mit der Gruppierung verschiedener Bild-Elemente, vor allem von Figuren und Tieren, und fokussiert bestimmte Bildstellen dadurch, dass er sie stärker ausformuliert als die übrige Zeichnung. Die Zeichnungen bemühen sich nicht um Realismus, sondern belassen die Bildgegenstände eher angedeutet. So entsteht keine Geschlossenheit, sondern es bleibt viel Raum als Leerstelle für die Fantasie des Betrachters.

Die Illustrationen erinnern in ihrer Nähe zu Kinderzeichnungen an einen Begriff, den Halbey (1997, S. 69) auf die Arbeit verschiedener Illustratoren anwendet, den der „humorvolle[n] Schein-Naivität, die Kindern suggeriert, sie könnten das genauso zeichnen“. Damit stehen sie in Verbindung zum Text, der sich z. B. über zahlreiche Aufzählungen an der mündlichen Sprache orientiert und eine Verwandtschaft zu Kindertexten aufweist. Auch der Humor ist eine entscheidende Komponente der Illustrationen in *Marco und der Hai*.

Als narrative Besonderheit von Text und Peritext, die eng mit dem Inhalt verknüpft ist, soll im Folgenden der Komplex der Selbstreferenzialität und Autorfiktion noch einmal betrachtet werden. Dieser steht inhaltlich in Verbindung mit dem Wunsch des Protagonisten nach dem Fortbestehen seiner Geschichte. Erstmals äußert sich dies, als Marco angesichts des Plakates, das die Belohnung für den Haifischfang ankündigt, davon träumt, welche Achtung ihm die Heldentat einbringen würde. Dazu gehört die Vorstellung, in Text und Bild gewürdigt zu werden:

Und vielleicht würden alle Zeitungen Siziliens auf der ersten Seite sein Bild bringen: „Marco Benedetto, der kleine Held, der den großen Haifisch (peche cani) fing!“ Und vielleicht würde der Minister zur Klärung öffentlicher Unklarheiten am Strand ein Denkmal aufstellen lassen. So eins wie das Garibaldi-Denkmal beim Campanile. (Ebd., S. [22f])

Die entsprechende beinahe seitenfüllende Illustration (vgl. ebd., S. [23]) stellt das riesenhafte Denkmal und dessen zahlreiche Bewunderer dar. Marco selbst ist sowohl als Statue innerhalb des Denkmals als auch im Vordergrund als Betrachter in Rückenansicht zu sehen. Die Zeichnung ist zugleich eine Wunschvorstellung und eine Prolepse, da hier eine Szene gezeigt wird, die sich zum Ende der Geschichte ihrer Erfüllung nähert: Unter den von Marco Erretteten befinden sich ein Bildhauer und, wie bereits erwähnt, ein Geschichtschreiber. Der Bildhauer verspricht Marco: „Ich mache ein groooooooooßes Denkmal. Es soll an der Stelle stehen, wo wir dem Haifischbauch entstieg sind. Es soll die Inschrift haben: ‚Marco Benedetto im Kampf mit Giorgio, dem blutdürstigsten Hai der Welt.‘“ (Ebd., S. [63])

Ihren Höhepunkt erhält Marcos Würdigung aber durch den Schreiber, der die Geschichte festzuhalten verspricht. Mit dieser Zusage endet der Text. Damit nimmt die Konservierung der Geschichte als metafiktionales Element eine wichtige Funktion ein. Wie gezeigt werden konnte, ist die Entstehungsgeschichte als Rahmung auch im peritextuellen Bereich vor und nach dem Textblock sehr präsent. Außerdem spiegelt sich der Wunsch des Protagonisten nach dem Fortbestand seiner Geschichte und der Würdigung in Text und Bild im selbstreferenziellen Verhalten des Autors Tripp wider: Über die mehrfache (visualisierte) Signatur, aber auch durch die Veröffentlichung des Buches selbst setzt Tripp auch sich ein Denkmal und stellt sich damit seinem Protagonisten gleich.

Eine Besonderheit der sprachlichen Gestaltung ist die Mehrsprachigkeit, die über Eigennamen, aber auch bestimmte Redewendungen, Ausrufe und Begriffe hergestellt wird. Auffällig sind vor diesem Hintergrund die sprechenden Namen, die manchen Figuren zugeordnet werden und die in Verbindung mit der satirischen Darstellung stehen: Die Familie des Protagonisten heißt „Benedetto“, was „gesegnet“ oder „glücklich“ bedeutet und somit bereits einen Hinweis auf die Auserwähltheit gibt. Den gegenteiligen Namen „Maledetto“ (= furchtbar) trägt bezeichnenderweise der Steuereintreiber. Die hochrangigen politischen Persönlichkeiten, so der Bürgermeister Giovanni Klarinetti oder Emilio Petersilio, der „Minister z. K. ö. U.“ tragen eher lächerliche Namen. Weitere sprechende Namen sind Spinetti, Pinzetti und Mazzipani.

Zur Mehrsprachigkeit gehören auch die Entwicklung einer Fantasiessprache („Scarabäisch“) sowie die Verwendung eines Sprachfehlers als Kennzeichen der Figur der Sora (vgl. z. B. ebd., S. [65]). Insgesamt zeigt der Text deutliche sprachspielerische Momente, die Komik evozieren.

Fasst man die Erkenntnisse aus der Betrachtung des Textblockes als Analyseebene 3 der paratextorientierten Werkanalyse von *Marco und der Hai* zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Die formale Beziehung zwischen Text und Peritext (Analyseebene 3, Schritt 1) ist durch eine abwechslungsreiche Seitenaufteilung, eine unkonventionelle typografische Gestaltung und eine enge Einheit von Zeichnungen und Text durch die hohe Übereinstimmung von Schriftart und Zeichenstil gekennzeichnet. Inhaltlich (Analyseebene 3, Schritt 2) stehen drei Motivkomplexe im Vordergrund, die Initiation des Protagonisten Marco, märchenhaft-fantastische Strukturen, Figuren und Hilfsmittel sowie die Verortung der Handlung auf der Insel Sizilien. Während die fantastischen Figuren und Hilfsmittel Marcos Entwicklung vorantreiben, dient der exotische und mi-

krokosmische Handlungsraum des sizilianischen Fischerdorfes als Hintergrund für Marcos Heranwachsen zu einem vollständigen Mitglied der satirisch dargestellten Gesellschaft. Text und Peritext behandeln diese drei Motivkomplexe auf verschiedene Weise: Marcos Initiation, die im Vordergrund der Handlung steht, wird im Text mit der Sehnsucht nach dem Meer sowie Fantasien von Reichtum und Ruhm verknüpft. Der Peritext akzentuiert die wesentliche Stellung Marcos durch häufige Darstellung bzw. Übernahme der Perspektive des Protagonisten. Auch werden Marcos Fantasien bildlich umgesetzt. Weiterhin stellen die Zeichnungen ergänzend zum Text Marcos körperliche Reifung und Beziehungsfähigkeit dar. Im Zusammenhang mit der Initiation des Protagonisten ist die märchenhaft-fantastische Struktur von *Marco und der Hai* zu sehen: Als kleinster Bruder mit stagnierendem Wachstum steht Marco sowohl dem Dummlingmotiv als auch dem des ewigen Kindes nahe. Seine Mangelsituation wird mithilfe von fantastischen Figuren, der schönen Signorina als Feengestalt, dem geheimnisvollen Scarabäer und dem Hai als Antagonisten, sowie der Zauberbrille als fantastischem Hilfsmittel behoben. Zentral ist das Motiv des Durchschauens als entlarvender Blick, der Marco letztlich zum Sieg über das Böse bzw. den Hai verhilft. Das gute Ende mit Geschenkübergabe ist wiederum märchenhaft. Während die fantastischen Figuren im Peritext nicht besonders markiert werden, wird dem Durchschauen auf Bildebene mit ungewöhnlichen Querschnittszeichnungen aus Marcos Perspektive entsprochen. Die Wahl des Handlungsraumes Sizilien ermöglicht zum einen die exotisch stereotype Darstellung Italiens als Sehnsuchtsort der Entstehungszeit auf Textebene, vor allem aber auch in den Illustrationen. Zum anderen wird die Insel für den Entwurf eines Mikrokosmos‘ mit klaren Gesellschaftsstrukturen genutzt. Im Text und in karikaturistischen Bildern werden die deutlichen Hierarchien, das Geschlechterverhältnis sowie die Touristen als Fremdkörper gezeigt. Der Mikrokosmos ist die Basis für eine Gesellschaftskritik in Form von Satire auf Eliten und Bürokratie, die sich im Text unter anderem in Reden von Politikern und Geistlichen, im Peritext wiederum in karikaturistischen Zeichnungen, daneben insbesondere in handschriftlichen diegetischen Figurentexten widerspiegelt.

Als Besonderheiten der bildnerischen, narrativen und sprachlichen Gestaltung (Analyseebene 3, Schritt 3) wurden zuletzt eine humorvolle Schein-Naivität als Kennzeichen der Bilder, narrativ ein Zusammenhang zwischen der Verewigung des Protagonisten und der Autorfiktion bzw. Selbstreferenzialität Tripps und sprachlich die Bedeutung von Mehrsprachigkeit herausgestellt.

1.4 Kindheitsautonomie, Exotik und der Wunsch nach Verewigung

Im folgenden Abschnitt werden nun die Ergebnisse der paratextorientierten Werkanalyse von *Marco und der Hai* aus den drei Analyseebenen zusammengefasst. Dann erfolgt eine Einordnung des Werkes in den kinderliterarischen Kontext der Entstehungszeit, wobei die Begriffe Kindheitsautonomie und Exotik im Vordergrund stehen. Bei der anschließenden biografischen Einbettung wird der Wunsch nach Verewigung als Werkinhalt und biografischer Bezugspunkt hervorgehoben.

Die paratextorientierte Werkanalyse von *Marco und der Hai* begann mit der Betrachtung der Produktion und Rezeption des Buches (Analyseebene 1), konkret mit einer Einbettung in Tripps Werk sowie den Kontext der Reihe *die büchergrille*. Daran schloss sich eine Analyse der verlegerischen und auktorialen Hinweise auf Tripp im Peritext von *Marco und der Hai* an. Hier konnte gezeigt werden, dass dieses erste eigene Kinderbuch, das 1956, also zu Beginn seiner illustrierenden Laufbahn entstand, wie auch seine späteren eigenen Bücher wenig erfolgreich war. Es erschien aber mit der Reihe *die büchergrille* in einem avantgardistischen, innovativen Umfeld. Als wesentlicher Impulsgeber der Reihe beeinflusste der Autor-Illustrator Reiner Zimnik durch seine originelle künstlerische Buchgestaltung *Marco und der Hai* sowie weitere frühe Werke Tripps in formaler und inhaltlicher Hinsicht. Neben den Besonderheiten von *Marco und der Hai*, die Parallelen zu Zimniks Werk aufweisen, z. B. der Verwendung handschriftlicher Elemente oder der flächigen Reduzierung der Zeichnungen, ist Tripps Selbstinszenierung innerhalb des Peritextes als innovativ zu bezeichnen. Er ergänzt die üblichen verlegerischen Hinweise auf seine Person um (visualisierte) Signaturen und verknüpft dies mit dem Entwurf einer Autorfiktion um einen verkannten, armen Künstler und Geschichtschreiber.

Bei der Analyse von Anfang und Ende des Buches (Analyseebene 2) wurde dann zunächst der farbige Einband von *Marco und der Hai* fokussiert, bevor die Rahmenbereiche und schließlich Anfang und Ende des Textblockes in den Blick genommen wurden. Während der Einband den Kernkonflikt der Geschichte aufzeigt und mit der Verwendung von Handschrift sowie der reduzierten Darstellung einen Eindruck von der bildnerischen und typografischen Gestaltung des Buches gibt, werden die Rahmenbereiche von *Marco und der Hai* als Räume für metafiktionale Verfahren genutzt. Sie stellen einen wesentlichen Bestandteil innerhalb der Gesamtkonzeption des Buches dar. Hierdurch wird zum einen der Textblock entlastet. Zum anderen – und dies ist die wesentliche Funktion dieser Bereiche – geht es hier um die Beglaubigung der Geschichte im Zusammenhang mit dem Entwurf der Autorfiktion. Dabei spielen pseudofaktuale Text-Bild-Kombinationen wie das vom Autor bzw. Erzähler signierte Bestätigungsschreiben im vorderen Vorsatz und die Landkarte im hinteren Vorsatz eine wesentliche Rolle. Deren Originalität wird auch durch die Verwendung von Handschrift simuliert. Insgesamt werden die Rahmenbereiche von Tripp zu Übergangszonen zwischen Realität und Fiktion überformt. Der Anfang des Textblockes dient dann eher konventionellen Funktionen wie der Vorstellung von Setting und Figuren, während das Ende mit dem Auftritt der Autorfigur an die metafiktionale Verfahren der Rahmenbereiche anknüpft.

Die Analyse des Textblockes als letzte Analyseebene (Analyseebene 3) gliederte sich schließlich auf in die Betrachtung der formalen und inhaltlichen Beziehung von Text und Peritext sowie die Darstellung von Besonderheiten der narrativen, sprachlichen und bildnerischen Gestaltung.

Formal zeigten sich eine abwechslungsreiche Seitenaufteilung und eine typografische Gestaltung, die in enger Verbindung mit den Illustrationen steht, als kennzeichnend.

Inhaltlich erfolgte eine Orientierung an den drei Begriffen Initiation, Fantastik und Insel: Die Initiation des Protagonisten Marco wird durch fantastische Figuren und Hilfsmittel befördert und in-

nerhalb fantastischer Strukturen dargestellt. Die Insel Sizilien als mikrokosmischer Handlungsraum ist der satirisch dargestellte gesellschaftliche Hintergrund, in den Marco hineinwächst. Die wesentliche Stellung des Protagonisten Marco, dessen Initiation als erster inhaltlicher Aspekt das Zentrum der Handlung bildet, wird im bildlichen Peritext durch dessen häufige Darstellung sowie Übernahmen seiner Figurenperspektive und Visualisierung seiner Fantasien betont. Auch wird Marcos körperliche Reifung auf den letzten Bildern des Textblockes dargestellt. Im Text findet eine Verknüpfung von Marcos Initiation mit der Sehnsucht nach dem Meer sowie Fantasien von Reichtum und Würdigung statt. Märchenhaft-fantastisch ist allein schon die Struktur des Textes. Die Mangelsituation der stagnierenden Entwicklung des Protagonisten als kleinstem von vier Brüdern, die mit den Motiven des Dummlings wie des fremden Kindes verbunden werden kann, wird mithilfe von fantastischen Figuren und dem Hilfsmittel der Zauberbrille behoben. Die Brille steht für einen entlarvenden, naiven Blick oder die Fähigkeit, Dinge zu durchschauen. Durch diese Gabe kann Marco im Kampf gegen den Hai, der das Böse symbolisiert, bestehen und wird schlussendlich mit Gaben und Auszeichnungen belohnt. In den Illustrationen werden die fantastischen Figuren nicht besonders inszeniert oder markiert. Das Durchschauen, der Blick durch die Zauberbrille, wird hingegen durch Querschnittzeichnungen bildnerisch umgesetzt. Die Insel Sizilien als Handlungsraum bietet sich schließlich dazu an, in Text und Peritext ein exotisch-stereotypes Italienbild zu entwerfen, das der deutschen Italiensehnsucht der Entstehungszeit entspricht. Außerdem fungiert die Insel als gesellschaftlich klar strukturierter Mikrokosmos. Reden von Autoritäten, karikaturistische Zeichnungen und handschriftliche diegetische Figurentexte sind Bestandteile einer Satire auf Eliten und Bürokratie und damit einer gesellschaftskritischen Dimension des Werkes.

Als Charakteristika von *Marco und der Hai* wurden in der bildnerischen Gestaltung zuletzt eine humorvolle Schein-Naivität und Nähe zu Kinderzeichnungen, in der narrativen Gestaltung ein Zusammenhang zwischen der Verewigung des Protagonisten und der Autorfiktion bzw. Selbstreferenzialität Tripps und sprachlich die Bedeutung von Mehrsprachigkeit herausgearbeitet.

Aus den angeführten Ergebnissen der paratextorientierten Werkanalyse von *Marco und der Hai* ergeben sich einige Anhaltspunkte für eine Einordnung des Werkes in den kinderliterarischen Kontext der Entstehungszeit. So stehen die drei inhaltlichen Analyseschwerpunkte Initiation, Fantastik und Insel in engem Zusammenhang mit zeitgenössischen Strömungen der Kinderliteratur. Übereinstimmungen ergeben sich insbesondere mit der Kinderliteratur der Fantasie und Kindheitsautonomie (vgl. Ewers 1995, S. 274; Steinlein ³2008, S. 326–328), die in den 50er-Jahren mit Autoren wie Ende und Preußler (vgl. Kapitel IV.2 und IV.3) an Bedeutung gewann. Diese ist gekennzeichnet durch komische und märchenhaft-fantastische Züge (vgl. Steinlein ³2008, S. 328), die in *Marco und der Hai* nachgewiesen werden konnten, sowie eine bestimmte Sicht auf das Kind, das als andersartig, gut und unverstellt sowie in besonderer Verknüpfung mit dem Wunderbaren betrachtet wird (vgl. ebd., S. 332). Die entsprechende Kindheitssicht spiegelt sich in der Figur des Marco wider. Er wird aufgrund seines „einfachen und klaren Herzens“ ausgewählt, mit der wunderbaren Gabe des Durchschauens, die für einen naiven und entlarvenden

kindlichen Blick steht, ausgestattet und dadurch letztlich zum Retter. Insofern besitzt diese Figur eine Verwandtschaft zu Endes *Jim Knopf*, die ebenfalls eine kindliche Erlöserfigur ist (vgl. Kapitel IV.2).

Eine weitere Parallele zu Endes Werk, das epochaltypisch für die Kinderliteratur der Kindheitsautonomie ist, ist auch die Zugehörigkeit von *Marco und der Hai* zum kinderliterarischen „Typus der komisch-fantastischen Abenteuerreise, deren Handlung „dem mythischen Modell des allmählichen Erwachsenwerdens durch Bewährung“ (Steinlein ³2008, S. 332) folgt. Charakteristisch hierfür sind die Figurenkonzeption, die auf mehrheitlich männlichen Typen mit feststehenden Eigenschaften fußt, und der zyklische Verlauf, der sich in den Stationen Aufbruch – Abenteuer – Rückkehr zum Ausgangspunkt widerspiegelt. Während es bei *Marco und der Hai* – dem Abenteuermodell entsprechend – letztlich nicht um eine Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, hier repräsentiert durch das sizilianische Dorf, sondern um ein Hineinwachsen in dieselbe geht, schafft Ende allerdings einen utopischen Weltentwurf und ist damit in seiner Kindheits- und Gesellschaftssicht radikaler als Tripp.

Auch auf Ebene des Bildes zeigt sich bei Tripp neben der inhaltlichen Übereinstimmung eine Möglichkeit, Kindheitsautonomie zu befördern. Die pluriszenischen Zeichnungen (vgl. z. B. Abb. 23) in *Marco und der Hai* lassen sich von jüngeren, nicht literalisierten Kindern unabhängig vom Text betrachten. Mit dieser Vorgehensweise, die die Bilder zu narrativen Elementen macht, nimmt Tripp eine illustratorische Entwicklung vorweg, die in den späten 60er-Jahren mit Ali Mitgutschs Wimmelbilderbüchern ihren vorläufigen Höhepunkt fand, letztendlich aber in einer Tradition populärer Konzepte pluriszenischen Gestaltens steht.¹¹⁵

Die Wahl Siziliens als Handlungsraum entspricht ebenfalls Tendenzen der zeitgenössischen Kinderliteratur, die „in großen Teilen vor allem von einer großen Sehnsucht nach Ferne bestimmt“ (Oetken 2008a, S. 67) war. Dieser Sehnsucht wurde mit zahlreichen Reisen in Kinderbüchern entsprochen. Tripps Geschichte stimmt mit der Sehnsucht nach Ferne im Allgemeinen und der in den 50er-Jahren erstarkenden Italiensehnsucht im Besonderen überein. Er arbeitet mit karikierenden Stereotypen, auch dies kennzeichnend für die entsprechende Zeitströmung, der es nicht um Informationen über fremde Länder, sondern um interessante exotische Spielorte ging. Daneben gleicht Tripps Handlungsraum der Insel bzw. des sizilianischen Dorfes ähnlichen Mikrokosmen in der Kinderliteratur der 50er- und 60er-Jahre: Preußlers kleiner Wassermann, kleine Hexe und Räuber Hotzenplotz bewegen sich in vormodernen, zum Teil fantastischen Lebensräumen; Endes Darstellung der Insel Lummerland und ihrer Bewohner ist – wenngleich sonst sehr verschieden – insofern mit der von Tripps Sizilien vergleichbar, als beide komische und satirische Züge beinhalten. Diese drücken sich insbesondere in der Darstellung von Machthabern und Hierarchien aus.

¹¹⁵ Oetken erwähnt als Beispiele pluriszenischen Gestaltens, in deren Tradition die Wimmelbilderbücher stünden, unter anderem Holzschnitte aus der frühen Neuzeit sowie die Arbeiten Hieronymus Boschs und Pieter Breugels d. Ä. (vgl. Oetken 2008b, S. 60f).

Neben diesen Übereinstimmungen mit dem kinderliterarischen Kontext der Entstehungszeit nimmt *Marco und der Hai* innerhalb des Peritextes aber auch Entwicklungen vorweg, die sich in der Kinderliteratur, vorwiegend im Bilderbuch, erst sehr viel später durchsetzten. Wie durch die paratextorientierte Werkanalyse gezeigt werden konnte, wird in den Rahmenbereichen des Buches ein komplexes Spiel mit Metafiktionalität betrieben. Tripp überformt diese Bestandteile als Übergangszonen zwischen Fiktion und Realität. Eine Autorfiktion wird entworfen, pseudofaktuale Texte wie Landkarten und Plakate werden integriert, damit verbunden wird über Handschrift Originalität simuliert. Mit dieser exzessiven Nutzung peritextueller Elemente und der Integration narrativer Besonderheiten wie Metafiktion, Selbstreferenz und Parodie weist *Marco und der Hai* wesentliche Merkmale des sogenannten „postmodernen Bilderbuches“¹¹⁶ auf. Dieser Begriff wird von der Forschung auf Bücher angewandt, die etwa ab den 90er-Jahren entstanden, und sich durch eine voraussetzungsreiche metafiktionale Gestaltung auszeichnen. So kann man *Marco und der Hai*, aber auch manchen anderen Bänden der *büchergrille* eine Vorreiterrolle zusprechen und das Buch schlussfolgernd als frühes postmodernes Kinderbuch einordnen.

Nach dieser Kontextualisierung des Buches in der KJL der Entstehungszeit soll nun noch eine Einordnung in Tripps Biografie vorgenommen werden. Bei der Analyse des Entstehungskontextes zeigte sich bereits, dass *Marco und der Hai* zeitgleich mit dem Beginn von Tripps illustratorischer Laufbahn entstand. Zu diesem Zeitpunkt war offensichtlich noch nicht klar, welchen Weg Tripp einschlagen würde. Er hatte sich bereits als Grafiker selbstständig gemacht und war im Bereich der Werbegrafik tätig. Es erschien – parallel etwa zur späteren Entwicklung Zimniks als Autor-Illustrator – noch im Rahmen des Möglichen, mit weiteren eigenen Büchern hervorzutreten. Ausgelöst durch den mangelnden Erfolg von *Marco und der Hai* und dem bald darauf offensichtlichen Erfolg der Kinderklassiker wurde Tripp dann aber vor allem zu einem vielbeschäftigten und gefragten Illustrator von Fremdtexten. Diese Entwicklung wurde auch finanziell bedingt, da Tripp mit seiner Familie von den Illustrationen besser leben konnte als von den wenig erfolgreichen eigenen Büchern.

In Bezug auf Tripps Biografie ist an *Marco und der Hai* vor allem eine Parallele zwischen Inhalt und Form bemerkenswert, die sich im Verhältnis zwischen dem Text und seinen Randbereichen ausdrückt: Für den Protagonisten Marco bedeutet das Fortbestehen durch Abgebildetwerden mit Mitteln der Literatur bzw. der bildenden Kunst eine hohe Ehrung. Der Autor Tripp lässt diese Würdigung nicht nur Marco zuteilwerden, sondern verewigt auch sich selbst in Text und Bild, z. B. durch seine Signatur sowie die visualisierten Signaturen im Rahmen einer Autorfiktion. Er präsentiert sich dadurch dem Leser innerhalb des Buches als armer, aber ehrenhafter Geschichtschreiber und hält sein Bildnis für die Nachwelt fest. Diese Form der Selbstreferenz, mit der

¹¹⁶ Kümmerling-Meibauer (2012, S. 77) weist auf den Zusammenhang zwischen der bewussten Nutzung der Paratext-Elemente und der Entstehung des postmodernen Bilderbuches hin. Hierdurch sei „das Eindringen postmoderner Erzählformen“ wie Metafiktion, Intertextualität, Parodie oder Selbstreferenz in das Bilderbuch ab den 90er-Jahren vorbereitet worden. Daneben hielten neuere Kunststile sowie bislang tabuisierte Themen Einzug ins Bilderbuch (vgl. ebd., S. 77f). Vgl. zu den Bestimmungsmerkmalen des postmodernen Bilderbuches auch Pantaleo/Sipe 2008.

sich Tripp als Autor und Künstler präsentiert, kann anhand des vorangegangenen Überblicks über Tripps Werk als Strategie festgehalten werden, die sich durch die verschiedenen Schaffensbereiche hindurchzieht. So fanden sich in *Zwischen Meer und Moor* (vgl. Kapitel II.2.1) Selbstbezüge auf Ebene des Textes, in Tripps Beiträgen zu *Front und Heimat* (vgl. Kapitel II.2.2) setzte er bereits häufig (visualisierte) Signaturen ein.¹¹⁷ Betrachtet man das weitere kinderliterarische Werk Tripps als Autor und Illustrator, so lassen sich auch hier wiederholt visualisierte Signaturen finden. Neben *Jim Knopf* und *Hotzenplotz*, bei denen dieses Phänomen noch behandelt wird (vgl. Kapitel IV.2.1 und IV.3.1), stellt Tripp sich z. B. in Erica Lilleggs *Feuerfreund* (1957, S. 79), Günter Spangs *Williwack* (1961, S. 88), und seinem eigenen Bilderbuch *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* (1973, hinteres Vorsatz) selbst dar.¹¹⁸

Insgesamt sind auch das Schreiben und Zeichnen, die in die Veröffentlichung eigener Texte bzw. Bücher münden, eine Form der Selbstvergewisserung und Verewigung, die Tripp wohl besonders wichtig war. Dafür spricht, dass er sich schon als junger Mann und sogar unter den widrigen Bedingungen des Frontsoldaten-Alltags mit seinen autobiografisch geprägten Texten und Zeichnungen an die Öffentlichkeit wandte und dass ihm als vielbeschäftigtem Illustrator das Schreiben eigener Bücher, das sich in zwei weiteren kinderliterarischen Publikationen niederschlug, trotz großer Arbeitsbelastung ein fortdauerndes Anliegen war. Er wollte sich nicht nur schreibend und zeichnend ausdrücken, sondern auch als Autor und Künstler wahrgenommen werden. In diesem Zusammenhang sind seine wiederholten Auftritte als (Autor-)Figur innerhalb verschiedener Schaffensbereiche zu interpretieren. Er stellt sich damit überdies in einen Kontext der Selbstdarstellungen, die in der bildenden Kunst wie in der Literatur seit Beginn der Moderne ihren Platz haben. Biografisch ist dies insofern interessant, als das Bestreben, sich als Künstler zu zeigen, kaum eine Entsprechung in der Außenwahrnehmung seines Werkes und seiner Person findet: Wie wiederholt angeführt wurde, verschwand Tripp als Illustrator zumeist hinter den Textautoren, seine eigenen Werke wurden wenig rezipiert. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht stellt lediglich die Würdigung seiner Texte und Zeichnungen innerhalb der Soldatenzeitung dar: Hier wurde er sowohl von seinen Künstlerkameraden als auch von den Lesern und Herausgebern der Zeitung wertgeschätzt und zitiert. An diese kurzfristige „Berühmtheit“ konnte er später trotz seines Erfolges nicht mehr anknüpfen. Tripps Auftritt in *Marco und der Hai* ist also einer von vielen Versu-

¹¹⁷ Er stellt sich dort zumeist in Bildfolgen oder Einzelbildern mit wenigen Figuren dar und verwendete sein eigenes Antlitz als Figurengesicht mit individuellen Zügen, setzt es aber letztlich als verallgemeinerbaren Soldatentypus ein. Zum Teil spielen dabei auch selbstbiografische Elemente eine Rolle, wie bei Selbstdarstellungen mit seiner Frau oder im Heimaturlaub, oder er zeigt sich beim Zeichnen oder Schreiben. Bereits hier besteht die Tendenz, sich im markanten (Links-)Profil und mit Tabakspfeife zu zeichnen, was sich im kinderliterarischen Werk fortsetzt.

¹¹⁸ In allen diesen Fällen agiert Tripp allerdings – anders als in *Marco und der Hai*, wo er explizit innerhalb einer Autorfiktion unter Verwendung des eigenen Namens auftritt – verdeckt. Es ergeben sich dabei deutliche Übereinstimmungen in der Darstellung: Der Zeichner zeigt sich stets in größeren Menschenmengen sowie im markanten Linksprofil, dabei häufig in Strickpullover und Cordhose. Als Attribute sind ihm Tabakspfeife (in *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* und *Williwack*), Zeichenmappe (in *Feuerfreund*) und Buch (in *Als Papas Wurstbude in die Luft ging*, hier mit Zueignung an Tripps Frau „Sef“ verbunden) beigegeben.

chen, als Künstler wahrgenommen zu werden bzw. sich zu verewigen und steht damit in einem gewissen Widerspruch zu seiner fehlenden Außenwirkung als Person.

Neben der Bedeutung der Verewigung lässt sich *Marco und der Hai* noch in mehrfacher Hinsicht biografisch und über Tripps persönliche Biografie hinausgehend auch als verdeckte Auseinandersetzung mit der jüngeren Vergangenheit¹¹⁹ interpretieren: So kann die Einschränkung des Protagonisten Marco durch äußere Umstände damit in Verbindung gebracht werden, dass Tripp selbst durch NS-Zeit und Kriegsdienst seine künstlerischen Anlagen nicht im Zuge einer akademischen Ausbildung entfalten konnte. In Bezug auf Tripps Generation kann die Überwindung des Bösen, hier symbolisiert durch den Kampf mit dem Hai, mit Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg verbunden werden. Interessant ist dabei das Moment des „Durchschauens“: Wie Marco den Hai durchschaut und dadurch besiegt, können auch Ideologien wie der Nationalsozialismus überwunden werden, indem man sie versteht und entlarvt. Dies ist für Tripps Generation vor allem rückwirkend, für die Generation der kindlichen Leser eher präventiv im Sinne eines „Nie wieder“ zu verstehen. Weiterhin lässt sich die satirische Kritik an Eliten und menschenfeindlichem Bürokratismus, die für *Marco und der Hai* charakteristisch ist, auf totalitäre Systeme übertragen. Zusätzlich zu diesen Andeutungen auf Ebene der Handlung finden sich in der Figurenrede direkte politische Anklänge: Es werden wie nebenher der Zweite Weltkrieg und die Atombombe wörtlich angesprochen, Begriffe, die in einem fantastischen Kinderbuch dieser Zeit überraschen. Biografisch kann zudem die Ansiedlung in einem Mikrokosmos und die satirische Darstellung des Tourismus auf Tripps Lebenssituation im provinziellen, aber touristisch attraktiven Oberallgäu und seine Arbeit für den Fremdenverkehr bezogen werden. Inhaltlich ergibt sich mit der Fokussierung männlicher Initiation eine Parallele zu Tripps 1938 erschienenem Buch *Zwischen Meer und Moor*, worin ebenfalls das Erwachsenwerden männlicher Jugendlicher in Form von Bewährung Thema ist. Daneben ist die positive Konnotation einfacher Menschen ein inhaltliches Merkmal, das sich schon in *Zwischen Meer und Moor* sowie *Front und Heimat* zeigte. Es lassen sich also ausgehend von der paratextorientierten Werkanalyse vielfältige Verknüpfungen zu Tripps Biografie und Werk herstellen.

Zusammenfassend kann *Marco und der Hai* im Zuge der Analyse als experimentelles Buch charakterisiert werden, das daneben sowohl inhaltliche als auch formale Übereinstimmungen zu kinderliterarischen Tendenzen seiner Entstehungszeit aufweist und für Tripps Biografie bedeutsam ist. Darüber hinaus nimmt es bestimmte peritextuelle Entwicklungen vorweg. Hervorgehoben werden sollen hier noch einmal die drei Strategien Überformung der Rahmenbereiche zu Übergangszonen zwischen Realität und Fiktion, Einbezug pseudofaktualer Texte in Verbindung mit Handschrift und Selbstinszenierung mithilfe (visualisierter) Signaturen.

Nach diesem ersten eigenen Kinderbuch werden im Folgenden die beiden Kinderklassiker um *Jim Knopf* mit Text von Michael Ende und den *Räuber Hotzenplotz* mit Text von Otfried Preuß-

¹¹⁹ Diese Beobachtungen sind inspiriert von Weinmann (2013b), die eine verdeckte Vergangenheitsbewältigung in Texten von Autoren bemerkt, die stellvertretend für die Kinderliteratur der Kindheitsautonomie stehen.

ler analysiert, die Tripp illustrierte. Die Ergebnisse der Analyse von *Marco und der Hai* dienen den Analysen der Kinderklassiker als Hintergrund. Gefragt wird: Welche Übereinstimmungen und Abweichungen ergeben sich in Tripps peritextuellen Strategien, wenn er mit Texten anderer Autoren, hier den bekannten Textvorlagen von Ende und Preußler, konfrontiert wird? Überträgt er Strategien aus dem Peritext von *Marco und der Hai* auf die Illustration der Fremdtex te? Oder wird er möglicherweise von den Texten Endes und Preußlers zu anderen peritextuellen Qualitäten herausgefordert bzw. animiert?

2 Die Illustrationen als „ebenbürtige Ergänzung“¹²⁰ – *Jim Knopf (1960/1962)*

Vier Jahre nach Tripps eigenem Buch *Marco und der Hai* (Tripp 1956) erschien mit *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* 1960 ein überaus erfolgreiches Kinderbuch mit Text von Michael Ende und Zeichnungen von Franz Josef Tripp. Es erhielt den Deutschen Jugendbuchpreis und wurde auch durch die frühe Adaption als Marionettenfilm der Augsburger Puppenkiste populär. 1962 folgte, wiederum mit Illustrationen Tripps, *Jim Knopf und die Wilde 13*, das ebenso erfolgreich war und ist wie der erste Band.

Der Inhalt der Bände ist zwar weithin bekannt, wird hier zur besseren Orientierung aber noch einmal zusammengefasst. Danach werden die Schwerpunkte der Analyse dargestellt.

Die winzige Insel Lummerland ist Heimat von nur vier Personen: Neben dem Regenten, König Alfons dem Viertelvor-Zwölften, leben dort die Kaufladenbesitzerin Frau Waas, Herr Ärmel und der Lokomotivführer Lukas mit seiner Lokomotive Emma. Als eines Tages der Postbote ein Paket mit unleserlicher Adresse bringt, wird Frau Waas als Empfängerin bestimmt. Im Paket liegt ein „Negerjunge“, der später wegen eines Knopfes auf dem Hosenboden Jim Knopf genannt und von Frau Waas aufgezogen wird. Die Inselgemeinschaft gerät in Ungleichgewicht, als Jim heranwächst und König Alfons eine Überbevölkerung befürchtet. Lukas will deshalb mit Emma die Insel verlassen und wird von seinem Freund Jim bei dem heimlichen Aufbruch begleitet. Emma wird zum Schiff umgewandelt und so reisen die beiden Freunde über Wasser und Land bis nach China¹²¹. Dort erfahren sie, dass Prinzessin Li Si, die Tochter des Kaisers, von einem Drachen entführt wurde. Jim und Lukas beschließen, Li Si zu retten, und machen sich auf den Weg in die Drachenstadt in Kummerland. Unterwegs begegnen sie dem Scheinriesen Herrn Tur Tur und dem Halbdrachen Nepomuk. Durch gegenseitige Hilfe kommen sie schließlich ans Ziel und können mit einer als Drachen verkleideten Emma in die Stadt der Drachen fahren. Emma besiegt im Kampf den bösen Drachen Frau Mahl Zahn. So können Li Si und zahlreiche andere Kinder aus aller Welt befreit werden. Frau Mahl Zahn hatte diese einst der Seeräuberbande „Die Wilde 13“ abgekauft, um sie einer von Grausamkeit geprägten Schulbildung zu unterziehen. Mit dem bezwungenen Drachen und sämtlichen Kindern reisen Jim und Lukas zurück nach China. Sie erhalten einen Brief aus Lummerland, in welchem sie König Alfons zur Rückkehr bittet. Auf ihrer Heimreise mit dem Staatsschiff und in Begleitung des Kaisers fangen sie eine schwimmende Insel, die als „Neu-Lummerland“ an Lummerland angegliedert wird. Auf diese Weise wird das Problem der Überbevölkerung gelöst. Der erste Band endet mit der Verlobung von Jim und Li Si sowie damit, dass Jim Emmas Lokomotivenbaby Molly bekommt und so selbst zum Lokomotivführer wird.

Jim Knopf und die Wilde 13 beginnt mit dem erneuten Aufbruch der Freunde. Zur Sicherung der lummerländischen Landesgrenzen wollen sie den Scheinriesen Tur Tur als platzsparenden Leuchtturm anwerben. Unterwegs treffen sie das Meermädchen Sursulapitschi und helfen ihrem Vater, dem Meerkönig, das Meerleuchten wieder herzustellen. Sie wandeln Emma zu einem Perpetumobil um und bewegen sich fortan auch fliegend vorwärts. Den Halbdrachen

¹²⁰ Dieses Zitat wurde aus der Jurybegründung des Deutschen Jugendbuchpreises 1961 (Arbeitskreis für Jugendliteratur 1984, S. 39) anlässlich der Verleihung des Preises in der Sparte Kinderbuch an *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* entnommen.

¹²¹ In *Jim Knopf*-Ausgaben seit den 80er-Jahren wurde China durch Mandala ersetzt.

Nepomuk stellen sie als Wächter der Magnetklippen an, worin das Meerleuchten seinen Ursprung hat. Zurück in Lummerland erfahren sie von der Verwandlung des Drachen Mahlzahn in den goldenen Drachen der Weisheit und brechen nach China auf, um den Drachen nach Jims ungeklärter Herkunft zu fragen. Sie erhalten einen geheimnisvollen Rat und planen, die „Wilde 13“ zu überwinden. Im Kampf werden zunächst alle außer Jim von den Seeräubern gefangen genommen. Auf der Seeräuberburg Sturmauge im „Land, das nicht sein darf“ kann Jim die „Wilde 13“ überlisten. Aus einem Pergament erfährt er, dass er der letzte Nachfahre von König Kaspar, einem der drei Heiligen Könige, ist und über das versunkene Königreich Jamballa herrschen wird. Dazu muss allerdings Burg Sturmauge versenkt werden. Weil Jim erkennt, dass die „Wilde 13“ nur aus zwölf Männern besteht und ihnen persönliche Namen verleiht, akzeptieren ihn diese und versenken die Burg. Jamballa steigt dafür aus dem Meer. Wunderbarerweise entpuppt sich Lummerland als höchster Berg dieses Königreiches. Jim und seine Freunde beschließen, das Land in Jimballa umzubenennen und die Kinder, die sie im ersten Band von Frau Mahlzahn befreit hatten, mit ihren Familien dorthin einzuladen. Am Ende der Geschichte stehen Jim Knopfs Krönung zum König von Jimballa und seine Hochzeit mit Prinzessin Li Si. Die meisten Mitglieder der multikulturellen Kindergesellschaft bleiben in Jims Land. Jim selbst vereinigt fortan Königtum und Lokomotivführerberuf und fährt weiterhin mit seinem Freund Lukas über die Insel.

Die paratextorientierte Werkanalyse der *Jim Knopf*-Bände, deren Handlung eben beschrieben wurde, vollzieht sich konkret in folgenden Schritten: Zunächst wird hinsichtlich der Produktion und Rezeption (Analyseebene 1) der Frage nachgegangen, wie aus einem von vielen Verlagen abgelehnten Text, Endes Manuskript zu *Jim Knopf*, ein zweibändiger Kinderklassiker mit Illustrationen von Tripp werden konnte. Hierzu wird zuerst der kinderliterarische Epitext untersucht, um anschließend die Hinweise auf Ende und Tripp im Peritext der beiden Bände darzustellen. Weiterhin wird behandelt, warum die von Ende ursprünglich nicht unterteilte Geschichte um Jim Knopf schließlich zweigeteilt wurde. Dabei wird die zentrale Rolle des K. Thienemanns Verlages herausgestellt. Bei der Betrachtung der Anfänge und Enden (Analyseebene 2) werden jeweils beide *Jim Knopf*-Bände in den Blick genommen. In einem ersten Schritt werden deren Schutzumschläge und Einbände fokussiert und als wesentlich für die Rezeption identifiziert, im zweiten Schritt werden die Rahmenbereiche vor und nach dem Textblock betrachtet und in einem dritten Schritt die jeweils ersten und letzten Kapitel der beiden Bände. Der Textblock (Analyseebene 3) wird kurz auf die formale Beziehung zwischen Text und Peritext hin untersucht. Ausführlicher wird dann darauf eingegangen, wie die drei inhaltlichen Aspekte polare Bildlichkeit, märchenhafte Technik und formale Bildung im Peritext akzentuiert werden. Diese Begriffe kennzeichnen die bislang fast ausschließlich textbezogene wissenschaftliche Rezeption von *Jim Knopf* und werden hier auf den Peritext angewendet. Außerdem wird als letzter Teil der Analyse die bildnerische Gestaltung der Bände berücksichtigt, bei der eine Dominanz der Figurendarstellung auffällig ist. In einem Exkurs, der über die eigentliche Werkanalyse hinausgeht, wird Tripps Version der *Jim Knopf*-Bände mit den beiden Neuillustrationen durch Rolf Rettich und Reinhard Michl abgeglichen. In einem Fazit werden die Erträge der Analyse gebündelt.

2.1 Vom abgelehnten Text zum zweibändigen Klassiker

Kapitel 2.1 behandelt die Produktion und Rezeption der beiden *Jim Knopf*-Bände. Anders als bei *Marco und der Hai* ist das Material, das hierbei zu berücksichtigen ist, recht umfangreich. So können zunächst Aussagen zu Produktion und Rezeption im Epitext einbezogen werden, dann Hinweise auf die Autoren Ende und Tripp im Peritext und schließlich die Aufteilung des Stoffes in zwei Bände. Nachvollzogen wird zusammengefasst die Entwicklung des Werkes vom Manuskript des jungen Autors Ende, das von zahlreichen Verlagen abgelehnt wurde, hin zum modernen Kinderklassiker, der bis heute in zwei Bänden mit Illustrationen Tripps publiziert wird.

Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer erschien 1960 als Erstlingswerk des 31-jährigen Autors Michael Ende (1929–1995) im Stuttgarter K. Thienemanns Verlag. Zwei Jahre später kam mit *Jim Knopf und die Wilde 13* (1962) der Folgeband heraus. Beide Erstausgaben wurden von Tripp peritextuell ausgestattet. Obwohl die Bände zwei Neuillustrationen durch die bekannten Zeichner Rolf Rettich (1929–2009) und Reinhard Michl (*1948) erfuhren (vgl. Kapitel IV.2.4), sind die heute auf dem Markt befindlichen Ausgaben (wieder) mit den Zeichnungen Tripps ausgestattet. Für eine Jubiläumsausgabe zum 55. Geburtstag von *Jim Knopf* wurden Tripps Illustrationen durch den Illustrator Mathias Weber (*1967) koloriert, der auch eine Reihe von Bilderbüchern zu Geschichten mit Jim und Lukas¹²² bebildert.

Um die Produktion von *Jim Knopf* zu thematisieren, werden hier als Epitext Autoren- und Fremdäußerungen zum Entstehungskontext, aber auch das Konzept des K. Thienemanns Verlages berücksichtigt. Zur Entstehung von Endes Text existieren nur wenige Angaben.¹²³ Eine Anekdote legt nahe, dass Ende 1956 einen befreundeten Grafiker traf, der sich von ihm einen kurzen Text für ein Bilderbuch erbat. Daraufhin habe er sich ohne weiteren Plan den ersten Satz der Geschichte ausgedacht. Zum weiteren Verlauf gibt Ende an, er habe sich „ganz absichtslos von einem Satz zum anderen, von einem Einfall zum nächsten führen“ (Ende zitiert nach Hocke/Neumahr 2007, S. 59) lassen:

So entdeckte ich das Schreiben als ein Abenteuer. Die Geschichte wuchs und wuchs, immer mehr Gestalten stellten sich ein, Handlungsfäden begannen zu meinem eigenen Erstaunen sich durcheinander zu weben. Das Manuskript wurde dicker und dicker und war längst über den Umfang eines kleinen Bilderbuchtextes hinausgewachsen. Und als ich endlich, etwa zehn Monate später, den letzten Satz schrieb, lag ein dickes Manuskript vor mir. (Ebd.)

Dieses Manuskript sandte Ende an mehrere Verlage, die es ablehnten. Fast hatte er aufgegeben, als schließlich Lotte Weitbrecht, die damalige Verlegerin des K. Thienemanns Verlages, den Text annahm.

¹²² Mittlerweile sind in der entsprechenden Bilderbuchreihe zwölf Bände erschienen. Der erste Band *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer machen einen Ausflug* erschien 2005, der bislang letzte *Jim Knopf und der fliegende Teppich* 2017.

¹²³ Voss (2009, S. 62) vertritt die nachvollziehbare These, dass Ende „die Spuren, die aus seinem Werk hinausführen“ bewusst verwischte. In einem Zeitungsartikel publiziert sie einen Auszug aus einem unveröffentlichten Brief Endes an eine Schülerin, den sie als Beschreibung von dessen Poetologie und Beleg für ihre Aussage wertet. Ende schreibt dort: „Nach meiner Ansicht [...] sollte sich ein Schriftsteller in jedem Fall davor hüten, seine eigenen Arbeiten zu kommentieren.“ (Ende zitiert nach Voss 2010).

Vermittelt durch den Verlag kam es auch zur Gestaltung der Bände durch Tripp, der hier bereits zuvor einige Bücher ausgestattet hatte. Schon in der ersten Postkarte, die Weitbrecht am 27. Januar 1958 an Ende sandte, um ihm die Zusammenarbeit anzubieten (vgl. Hocke/Kraft 1997, S. 90), spielen die Illustrationen und der mögliche Illustrator eine wesentliche Rolle. Zum einen verweist Weitbrecht darauf, dass Endes Arbeit nach „Mitteilung des Lektorats [...] gar viele Illustrationen“ (ebd.) bräuchte, sodass ein Erscheinen als ein Band zu teuer würde. Zum anderen geht sie im Postkartentext auf Endes Wünsche zur Auswahl des Illustrators und eine mögliche Verwertung im Medienverbund ein: „Und der Illustrator. Sie wollten gerne den von der kleinen Hexe oder vom Feuerfreund? Das liesse sich sicher mit dem Fernsehen dann zusammenbringen.“ (Ebd.) Durch Nennung ihrer damals populären Werke werden hier implizit Winnie Gayler (*Die kleine Hexe*) und Franz Josef Tripp (*Feuerfreund*) als Zeichner angesprochen, die zur Auswahl standen. Wie es dann tatsächlich zur Illustration durch Tripp kam, wird in einem Zeitungsartikel aus dem Weser-Kurier von 1961¹²⁴ beschrieben. Hier geht es um Endes Erstbegegnung mit Tripps Arbeiten im Verlag. Tripps Name wird dort allerdings nicht erwähnt:

Als man ihm hier verlagseigene Bilderbücher vorlegte, aus denen er sich seinen Zeichner aussuchen sollte, tippte Michael genau auf den Mann, der schon vorher beim Lesen seines Manuskripts erklärt hatte: „Das muß ich unbedingt illustrieren!“ So fanden sich Dichter und Maler in Seelenverwandtschaft [...]!“ (Weser-Kurier 1961, IJB)

Dieser Zeitungsausschnitt lässt vermuten, dass sowohl Ende als auch Tripp die Arbeit des jeweils anderen zu diesem Zeitpunkt schätzten. Weiterhin klingt hier wie in Weitbrechts Postkarte an, dass Ende sich bewusst für Tripp als Illustrator entschied. Ende selbst äußert sich sehr viel später in einem Interview (Ende in Vogdt 1985) dazu, wie sich die Zusammenarbeit mit Tripp an *Jim Knopf* gestaltete. Er gibt dort an, gemeinsam mit dem Verlag an der Erstellung von Schutzumschlägen und Typografie gearbeitet zu haben. Bei der Entstehung der Erstausgabe von *Jim Knopf* sei er zu Tripp „hingefahren, wir haben zusammen darüber gesprochen, und Tripp war von vornherein bereit, mit mir zusammen zu entwickeln und zu entwerfen, wie das Buch aussehen soll.“¹²⁵

Der Verlag und die beiden Akteure Ende und Tripp hatten wechselseitigen Profit von der Zusammenarbeit an diesen Büchern: K. Thienemanns, 1849 gegründet, war zu dieser Zeit bereits ein traditionsreiches Unternehmen und konnte seinen Autoren und Illustratoren mit reichlicher Erfahrung begegnen (vgl. Stark 2008, S. 1–4). Endes Werke, teilweise in Kooperation mit Tripp, wurden wiederum für den Verlag zu überdauernden Erfolgen. Für den Rang des Illustrators Tripp

¹²⁴ Der Artikel und weitere im Folgenden zitierte Beiträge zur frühen Rezeption der *Jim Knopf*-Bände stammen aus dem Teilnachlass von Ende in der IJB in München. Dieser wurde bislang nicht vollständig erschlossen. Die Archivierung der Zeitschriftenausschnitte in den Bereichen „Literarisches Werk“ (Sigue B) und „Sonstiges zum Literarischen Werk“ (Sigue C), lässt es nicht zu, eine vollständige Quellenangabe auszumachen. Im Folgenden werden für die Zitation dieser Quellen die fragmentarischen Angaben genannt, die in der Zusammenstellung im vorläufig geordneten Teilnachlass angegeben sind. Hinzugefügt wird der Hinweis IJB. Diese Quellenangaben finden sich nicht im Literaturverzeichnis.

¹²⁵ Hinweise auf einen persönlichen Kontakt Endes und Tripps geben ergänzend sowohl Aussagen von Jan Peter Tripp (vgl. Tripp 2006) sowie Hocke und Kraft (1997, S. 91) als auch die Internetseite des Thienemann-Esslinger Verlages, auf der es heißt: „Aus der ursprünglichen Arbeitsbeziehung zwischen Autor und Illustrator entstand eine enge Freundschaft.“ (www.thienemann-esslinger.de/thienemann/autoren-illustratoren/autordetail-seite/f-j-tripp-232/, Stand: 10.03.2017)

spricht, dass er sich bei K. Thienemanns in der Gesellschaft zahlreicher bedeutender Illustratoren befand,¹²⁶ man dort also sichtlich Wert auf hochwertige Gestaltung legte (vgl. ebd., S. 12f).

Die Entstehung von *Jim Knopf* als Werk begann also mit dem von Ende als absichtslos dargestellten Schreiben des Textes, setzte sich in der zunächst erfolglosen Verlagssuche fort und nahm schließlich mit der Annahme durch den K. Thienemanns Verlag, der von Ende beeinflussten Auswahl des Illustrators Tripp und der gestalterischen Zusammenarbeit von Ende, Tripp und dem Verlag konkrete Züge an. Wie genau diese Zusammenarbeit im Einzelnen aussah, bleibt im Dunkeln, da diesbezügliche Dokumente nicht archiviert bzw. bislang nicht aufgefunden wurden.

Die Rezeption der Bücher, um die es im Folgenden gehen soll, wurde entschieden durch die Verleihung des Deutschen Jugendbuchpreises¹²⁷ an *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* 1961 in der Sparte Kinderbuch befördert. Der Folgeband wurde 1963 auf die Auswahlliste für ebendiesen Preis aufgenommen. Die Auszeichnung machte Ende schlagartig berühmt. Auch für Tripp wird die Beteiligung an diesem Werk als Durchbruch im Bereich des Kinderbuches beschrieben (vgl. Tripp 2006). Die entsprechenden Jurybegründungen zum Preis und zur Aufnahme in die Auswahlliste geben wichtige Hinweise auf die frühe Rezeption der Bücher. Davon ausgehend steht hier die Frage im Vordergrund, wie die *Jim Knopf*-Bände und insbesondere deren Peritext von der Kritik wahrgenommen wurden und werden. Einbezogen werden Rezensionen aus Rundfunk und Presse sowie aus pädagogisch motivierten Gremien wie Jugendschriftenausschüssen.¹²⁸ Ein Großteil der Texte entstand kurz nach Erscheinen der Erstausgaben.

In der Jurybegründung zu *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* für den Deutschen Jugendbuchpreis heißt es: „Randvoll von köstlichen Einfällen ist die Geschichte, und atemberaubend sind die phantastischen Abenteuer, die Jim Knopf mit Lukas und der schwimmenden Lokomotive Emma erlebt.“ (Arbeitskreis für Jugendliteratur 1984, S. 39) Hier werden auch die Illustrationen lobend erwähnt, in denen die „unerschöpfliche Phantasie und der herzhafteste Humor der Geschichte [...] ihre ebenbürtige Ergänzung“ (ebd.) fänden. Die Begründung zum zweiten Band schließt an die erste an, wobei die Illustrationen diesmal nicht gesondert erwähnt werden: „Ebenso wie ‚Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer‘ [...] wird dieser Fortsetzungsband mit seiner Fülle phantastischer, geheimnisvoller und spannender Erlebnisse die Kinder begeistern.“¹²⁹

Dass diese Jurybegründungen zur Entstehungszeit von *Jim Knopf* sehr wirkungsvoll waren, ist daran abzulesen, dass Formulierungen daraus in andere Besprechungen übernommen wurden. Die *Jim Knopf*-Bände wurden nach der Verleihung des Preises für den ersten Band von der Kritik sehr positiv aufgenommen. Ihre Popularität wurde weiterhin durch die rasche Integration in den

¹²⁶ Stark (2008, S. 13) erwähnt neben Tripp z. B. Lilo Fromm und Winnie Gebhardt-Gayler sowie Rolf und Margret Rettich als wichtige Illustratoren des Verlages.

¹²⁷ Vgl. zur Geschichte dieses Preises, der heute „Deutscher Jugendliteraturpreis“ heißt, Doderer/Riedel 1988 und Brunken 2016.

¹²⁸ Die meisten davon stammen aus dem Ende-Teilnachlass, der in der IJB aufbewahrt wird (vgl. Anm. 124).

¹²⁹ www.djlp.jugendliteratur.org/datenbanksuche/kinderbuch-2/artikel-jim_knopf_und_die_wilde_1-1208.html, Stand: 10.03.2017.

Medienverbund, insbesondere die filmische Inszenierung der Augsburger Puppenkiste¹³⁰, aber auch durch Adaptionen für das Kindertheater sowie das Hörbuch, vorangetrieben.

Einige Rezensionen konstatieren wie die Jurybegründung die Ebenbürtigkeit von Endes Text und Tripps Illustrationen hinsichtlich ihrer Fantasie und ihres Humors. So heißt es in einer 1963 erschienenen Besprechung zu *Jim Knopf und die Wilde 13*: „Ende entwickelt weiter seine kühne Logik der Phantasie, und Tripp ist gültigster Bildpartner.“ (Kunst und Werkerziehung 1/1963, IJB) Auch Dierks (1984, S. 349) sieht einen Anteil der Illustrationen an der Popularität: „Mit den Illustrationen von F. J. Tripp hatten beide Bücher großen Erfolg.“ Sogar in einem Nachruf auf Ende werden die Zeichnungen als Erfolgsbeteiligte erwähnt: „Die Illustrationen von Franz Josef Tripp halfen dem Buch bei seinem Siegeszug durch Europa und Asien.“ (Pieper 1995) Manche Texte beziehen sich nicht nur allgemein auf die Illustrationen bzw. den Illustrator, sondern auch auf einzelne Elemente des Peritextes. In einem Lektorengutachten der Österreichischen Jugendschriftenkommission vom 03.12.1962¹³¹ wird die „[s]ehr abwechslungsreiche, phantasievolle und anschauliche Gestaltung“ des Buches gelobt. Weiter heißt es: „In der Illustration viel Witz – dem Worte adäquate Bildgestaltung (genau wie im ersten Band, vielleicht noch um eine Spur gekannter?).“ (Ebd.) Anschließend wird auf Elemente der peritextuellen Gestaltung eingegangen:

250 Seiten dicker Band von starkem Papier, der reichlich originell bebildert ist. Die Illustrationen, halb bis doppelseitig, reichen bis zum Rand der Seite und bestechen in gleicher Weise wie der Text durch ihre Einfälle (1. Deckblatt: Perpetumobilskizze, 54: Zauberschrift und 149, 204, beigelegtes Gugelhupfrezept,...) (Ebd.)

Neben Umfang, Papierqualität und Bildgröße sowie dem vorderen Vorsatz, das den Bauplan des Perpetumobils beinhaltet, werden hier vier Elemente aufgeführt, die von Tripps typischem Spiel mit Bild und Handschrift und der Erzeugung von Pseudofaktualität leben. Dieses Spiel war schon in *Marco und der Hai* (vgl. Kapitel IV.1) zu beobachten. Genannt werden in dem Lektorengutachten konkret eine geheime Botschaft, die Lukas, der Lokomotivführer in sein Notizbuch überträgt (vgl. J2, S. 54), ein mit Tintenklecksen versehener und in der charakteristisch ungelenk-fehlerhaften Schrift der „Wilden 13“ verfasster Brief vgl. (ebd., S. 149), die Darstellung eines Pergamentes für Prinz Myrrhen alias Jim Knopf (vgl. ebd., S. 204) und ein Kuchenrezept von Frau Waas, das der Erstausgabe beilag. Ebenfalls zum zweiten Band ist ein weiteres Lektorengutachten erhalten geblieben, das sich dem Peritext, wenngleich kürzer, widmet: „Die Zeichnungen sind wieder großartig in ihrer – der kindlichen Vorstellung genau angemessenen – schematisierenden Vereinfachung. Die Ausstattung ist reichhaltig, geschmackvoll und vielseitig, Einband und Druck sind sehr gut.“ (Bösenberg 29.08.1963, IJB)

Während sich die bereits erwähnten Rezensionen an die erwachsenen Käufer bzw. Vermittler der Bücher wenden, liegt auch ein speziell an Kinder gerichteter Epitext vor. Es handelt sich dabei

¹³⁰ Ende äußerte sich dazu in einem Interview (Gesellschaft Hessischer Literaturfreunde 1985, S. 76) mit einem Hinweis auf die Illustrationen Tripps: „Ja, die [*Jim Knopf*-Inszenierung der Augsburger Puppenkiste, M. S.] war sehr sorgfältig und mit sehr viel Liebe gemacht, und man hat sich sehr stark an die Buchvorlage gehalten. Nur frage ich mich, ob sich gerade diese sehr graphischen Figuren nun geeignet haben, um in dieser Art umgesetzt zu werden: aber das ist wirklich nur ein minimaler Einwand.“

¹³¹ Dieses befindet sich mit folgenden Angaben im Ende-Teilnachlass der IJB: Lektorengutachten Österreichische Jugendschriftenkommission. Beim Bundesministerium für Unterricht, 03.12.1962.

um den Vorabdruck eines Ausschnittes aus *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* in *Der Sommergarten*, einer Zeitschrift für die Grundschuljugend, die der K. Thienemanns Verlag zwischen 1946 und 1962 herausgab.¹³² Der Textausschnitt befasst sich mit der Ankunft von Jim und Lukas in China. Dem Beitrag sind zwei vom Umschlag des ersten Bandes entnommene Illustrationen beigelegt. Darunter befindet sich ein Werbehinweis auf das Buch, in dem die Bilder von Tripp nur in ihrer schieren Menge bestimmt werden:

Wer noch mehr von den Abenteuern erfahren möchte, die Jim Knopf und Lukas erleben, der darf das Buch von M. Ende [...] auf seinen nächsten Wunschzettel schreiben. Bald kann man nämlich das lustige Buch, das viele Bilder hat, in jeder Buchhandlung kaufen. (Ende 1960, Vorabdruck, S. 6)

Im Impressum der Zeitschrift wird als verantwortlicher Grafiker „J. M. Tripp“ aufgeführt, ein Beispiel für den wenig sorgfältigen Umgang mit den Initialen des Illustrators, der von Verlagsseite aus besonders nachlässig erscheint.

Die aufgeführten Epitexte zu *Jim Knopf* zeigen insgesamt, dass Tripps Illustrationen von der Kritik durchaus wahrgenommen und positiv eingeschätzt wurden. Zwar fand keine ausführliche Auseinandersetzung mit seinen Werkanteilen und seiner Person statt, Ende stand deutlich im Vordergrund, es wurden jedoch einzelne Besonderheiten des Peritextes benannt und anerkannt.

Nach diesen Beiträgen, die die zeitnahe Reaktion auf die *Jim Knopf*-Bände und deren Peritext widerspiegeln, werden nun noch einige Hinweise auf die Rezeption des Werkes durch die KJL-Forschung, aber auch die populäre Kinderliteraturkritik berücksichtigt. Die Bedeutung des Werkes für die Kinderliteratur der Nachkriegszeit benennt rückblickend Steinlein (2008, S. 332), der es als „Höhepunkt der frühen westdeutschen Kinderliteratur der Kindheitsautonomie“ bezeichnet. Dierks (1984, S. 349) ordnet die zweibändige Geschichte als ein „für die abenteuerlich phantastische Erzählung der Nachkriegszeit typisches Werk, nach Handlungsraum [...] und nach mythisch-märchenhafter Dimension [...] auf ‚Universalität‘ angelegt“ ein. Ab den späten 60er-Jahren sah sich *Jim Knopf* allerdings mit Angriffen der Ideologiekritik konfrontiert. Populär wurde in diesem Zusammenhang Schedlers Streitschrift *Schlachtet die blauen Elefanten!* (1973), die zeitgenössische fantastische Kindertheaterstücke wie *Jim Knopf* scharf kritisiert. Weitere Auseinandersetzungen mit dem Werk erfolgten im Zusammenhang mit Jubiläen (vgl. z. B. Gehringer 2000; Schmidt 2010) und neuen medialen Adaptionen¹³³. Ideologische Diskurse, z. B. um rassistische Tendenzen (vgl. Rösch 2000)¹³⁴ brachten den Büchern innerhalb von Medien und Kinderliteraturforschung neuerliche Aufmerksamkeit ein.

¹³² Vgl. d-nb.info/012653276, Stand: 13.03.2017.

¹³³ Vgl. etwa die Rezensionen anlässlich der Erstausrstrahlung der Zeichentrickserie *Jim Knopf* im Jahr 2000, in denen insbesondere der Vergleich zur Version der Augsburger Puppenkiste bemüht wird (vgl. konkret Erdtmann 2000; Frank 2000; Knopf 2000; Osberghaus 2000).

¹³⁴ Rösch (2000) bezieht sich auf einen Zeitungsartikel, der sich mit dem Protest einer dunkelhäutigen Mutter gegen das Lesen von *Jim Knopf* im Kindergarten ihres Sohnes befasst. Ausgehend von diesem Vorfall entwickelte sich eine Debatte um antirassistische Tendenzen, die sowohl Endes Text als auch Tripps Illustrationen in den Blick nahm. Eine neuerliche Diskussion um Rassismus im Kinderbuch entflammte im Januar 2013. Ausgehend von Ankündigungen des Thienemann Verlages, sprachliche Änderungen in einigen Kinderklassikern durchzuführen, die neben der Anpassung an den Wortschatz heutiger kindlicher Leser auch die politische Korrektheit im Blick

Schließlich entstanden in den letzten zehn Jahren literatur- bzw. kulturwissenschaftliche Neuinterpretationen von *Jim Knopf*. Darunter sind Jan-Oliver Deckers (2012) Interpretation des Werkes nach dem altgermanistischen Modell des doppelten Kursus und Julia Voss' (2008; 2009) Darstellung von Bezügen *Jim Knopfs* zu Charles Darwins Leben und Werk erwähnenswert. Decker liest *Jim Knopf* als Initiationsgeschichte, die sich an der mittelalterlichen Erzählstruktur des „doppelten Kursus“ orientiert. Es gehe darin um eine „Integration oberflächlicher Abweichungen in eine harmonische und konsistente Weltordnung“ (Decker 2012, S. 159).¹³⁵ Während Decker die intertextuellen Bezüge zur Altgermanistik in den Fokus seiner Interpretation stellt, spürt Voss ausgehend von dem Namen „Jim Knopf“ eine Verbindung des Werkes zu Charles Darwins Leben und Forschung auf. Auf Darwins Forschungsschiff Beagle reiste ein farbiger Junge namens Jemmy Button mit. Voss zeigt, dass Ende mit *Jim Knopf* einen „Gegenmythos“ (Voss 2009, S. 161) zur nationalsozialistischen Überformung der Evolutionstheorie schuf, die sich auf Darwin berief. Sowohl die intertextuellen Bezüge, die Decker offenlegt, als auch die Überlegungen von Voss weisen darauf hin, dass Endes Text sich nicht ausschließlich an Kinder richtet, sondern über eine Mehrfachadressierung zugleich an den erwachsenen (Mit-)Leser. Beide Ansätze werden innerhalb der Werkanalyse weitere Erwähnung finden.

Fasst man die Erkenntnisse aus der Analyse des Epitextes hinsichtlich von Produktion und Rezeption der *Jim Knopf*-Bände zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Zur Produktion des Werkes gehören neben der Entstehung von Endes Text als Ausgangspunkt die Annahme durch den K. Thienemanns Verlag und die Gestaltung durch Tripp. Die frühe Rezeption ist dann deutlich beeinflusst durch die Auszeichnung mit dem Deutschen Jugendbuchpreis. Infolgedessen werden die Illustrationen in der Kritik gelegentlich berücksichtigt, wenngleich die Wahrnehmung des Textes im Vordergrund steht. Die KJL-Forschung ordnet *Jim Knopf* als wesentliches Werk für die Kinderliteratur der Nachkriegszeit ein. Obgleich es im Zuge ideologischer Diskurse wiederholt kritisiert wurde und wird, ist seine Stellung als Klassiker der KJL unumstritten. Immer wieder ergeben sich in der Forschung auch neue Interpretationsansätze zu *Jim Knopf*, so in den letzten zehn Jahren durch Decker (2012) und Voss (2009).

In einem nächsten Schritt wird es ausgehend von den Aussagen zur Positionierung und Zusammenarbeit von Ende und Tripp bei der Werkentstehung und zu ihrer unterschiedlichen Wahrnehmung in der Rezeption darum gehen, welche Rolle die beiden Autoren im Peritext der Erstausgaben der *Jim Knopf*-Bände spielen.

Für Ende und Tripp gilt, dass sie zur Zeit des Erscheinens von *Jim Knopf* und *Lukas der Lokomotivführer* in der Kinderliteraturszene noch weitgehend unbekannt waren. Ende war bislang nur als

hatten, gerieten unter anderem die *Jim Knopf*-Bände in den Fokus der Aufmerksamkeit (vgl. zusammenfassend Störko-Blume 2013).

¹³⁵ Integration als Leitprinzip manifestiert sich für Decker (2012) auf allen Werkebenen: derjenigen der Figuren, die mithilfe der beiden Protagonisten sämtlich in „einen Funktionszusammenhang“ eingebunden werden; auf der Ebene der dargestellten Welt mit der „Versöhnung von Technik und Magie“ (ebd., S. 175) und schließlich in den im Werk vereinten literarischen Traditionen, so dem Artusroman, dem Märchen und der Utopie (vgl. ebd., S. 176).

Schauspieler, Filmkritiker und Verfasser einzelner im Radio veröffentlichter Kurzgeschichten in Erscheinung getreten (vgl. Hocke/Neumahr 2007, S. 11–58). Tripp hatte zwar zuvor einige Bücher illustriert und mit *Zwischen Meer und Moor* (vgl. Kapitel II.2.1) und *Marco und der Hai* (vgl. Kapitel IV.1) zwei eigene verfasst. Deren Verbreitung war allerdings sehr begrenzt. Der Verlag konnte also mit der Nennung beider Namen kaum an eine bereits bestehende Popularität anknüpfen. Im Folgenden werden in einem ersten Schritt Hinweise auf Ende betrachtet, bevor Erwähnungen Tripps behandelt werden.

Endes Name erscheint auf den Buchumschlägen und -einbänden beider Bände an zwei Stellen: zuoberst auf den Buchrücken und auf der Vorderseite. Er ist in roter Farbe gehalten und entspricht damit sowie in der Schriftgröße etwa der Repräsentation des Verlagsnamens. Innerhalb der Bände wird der Autorname noch einmal auf den Innentitelseiten genannt. Dort steht er ebenfalls zuoberst, ist aber gegenüber dem Titel äußerst klein. Weiterhin ist Ende auf den Umschlaginnenklappen des ersten Bandes präsent: Die hintere Klappe zeigt eine Schwarzweißfotografie, die den jungen Autor porträtiert. Dessen freundlicher Blick wendet sich dem Betrachter zu. Diese Darstellung steht in Einklang mit der persönlichen Ansprache, die im dazugehörigen Text zum Tragen kommt. Das Bild, das den Autor Pfeife rauchend zeigt, korrespondiert zudem mit der Abbildung der ebenfalls (Pfeife) rauchenden Protagonisten auf Umschlagvorder- und -rückseite (vgl. Abb. 29) und kann als bildliche Inszenierung des Autors Ende angesehen werden. Im Klappentext unter dem Bild richtet sich Ende explizit an die kindlichen Rezipienten. Sie werden aufgefordert, den Figuren Jim Knopf und Lukas vermittelt durch Autor und Verlag Briefe zu schreiben.¹³⁶ Dies ist zum einen eine Maßnahme zur Leserbindung. Zum anderen findet damit aber auch eine Gleichsetzung des kindlichen Adressaten mit Figuren des Buches statt: Innerhalb der Diegese werden die Kinder, die von Jim und Lukas aus der Drachenstadt befreit werden, bei der Trennung von Lukas aufgefordert, Jim und ihm Briefe zu schreiben (vgl. J1, S. 224). Dies wird im Klappentext auf die Rezipienten übertragen. Zugleich wird hier eine Autorfiktion geschaffen, indem Ende schreibt, er sei „derjenige, dem Lukas und Jim ihre Abenteuer erzählt haben – mit der Erlaubnis, sie aufzuschreiben und ein Geschichtenbuch daraus zu machen“ (ebd., Innenklappe 2). Mit „Ihr seht mich da oben auf dem Bild.“ (ebd.), nimmt der Text Bezug auf die Fotografie des Autors. Das Foto hat also in Zusammenhang mit der Adressangabe („Herrn Michael Ende [für Lukas den Lokomotivführer und Jim Knopf]/K. Thienemanns Verlag/Stuttgart O, Blumenstraße 36“ [ebd.]), an die die Kinder ihre Briefe richten können, eine nicht unbedeutende kommunikative und selbstinszenatorische Funktion.

Die Anregung zum Schreiben, die hier vom Autor formuliert wird, kann weiterhin auch in Zusammenhang mit dem Inhalt der Bücher gesehen werden: *Jim Knopf* ist laut Decker (2012,

¹³⁶ Dierks (1984, S. 349) erwähnt in ihrem Lexikonartikel zu Ende eine Briefaktion mit dem Titel „Kinder schreiben an Lukas, den Lokomotivführer“. Der K. Thienemanns Verlag nutzte diese Möglichkeit, den Kontakt zwischen Autor und kindlichen Lesern herzustellen, nicht nur in diesem Fall: Ein weiteres Beispiel ist der Umschlag von Preußlers *Das kleine Gespenst* (1966), auf dessen hinterer Innenklappe ebenfalls eine Fotografie des Autors und die Angabe der Adresse gezeigt werden. Hier fehlt allerdings die metafiktionale Verknüpfung von Figuren, Autor und Verlag, wie sie bei *Jim Knopf* gegeben ist.

S. 167–170) insofern ein Bildungsroman, als darin der Analphabetismus des Protagonisten Jim problematisiert und dessen Einsicht in die Notwendigkeit formaler Bildung erreicht wird. Wie Jim und seine Gefährten sollen die Leser zum Schreiben animiert werden. Ein Konvolut von Kinderbriefen an Ende im Deutschen Literaturarchiv in Marbach belegt, dass die Autor-Leser-Korrespondenz tatsächlich äußerst ergiebig war.¹³⁷ Im Text des zweiten Bandes wird dann wiederum auf die mittlerweile eingegangenen Briefe Bezug genommen. Damit wird das Spiel mit Realität und Fiktion sowie der äußerst wertschätzende Umgang mit dem kindlichen Adressaten weitergetrieben: Im ersten Kapitel erhalten Jim und Lukas einen Sack voller Fanpost, wozu es in Form einer indirekten Leseranrede¹³⁸ heißt: „Sicherlich wird jetzt manch einer unter meinen geschätzten Lesern wissen wollen, ob sein Brief auch dabei war. Jawohl, er war dabei. Das sei hiermit ausdrücklich bestätigt.“ (J2, S. 14)

Während Endes Name vom Verlag an den üblichen Stellen positioniert wurde, wird Tripps Name deutlich zurückhaltender präsentiert. So erscheint der Name erst innerhalb der Bücher auf den Innentiteln („mit Zeichnungen von F. J. Tripp“) sowie zuoberst der Impressen mit dem Hinweis „Gesamtausstattung F. J. TRIPP in Tiefenbach/Allgäu“. Tripp brachte sich aber – wie Ende im Rahmen der Autorfiktion – auch eigenständig in den Peritext ein. Dies erfolgte z. B. durch Signaturen auf den Umschlag- bzw. Einbandvorderseiten mit dem Monogramm „TR“. Hier ergibt sich ein Bezug zu werbegrafischen Arbeiten, etwa Plakaten, die er auf die gleiche Weise als seine Arbeit kennzeichnete. In *Jim Knopf und die Wilde 13* befindet sich neben den Umschlag- und Einbandsignaturen eine weitere, diesmal visualisierte Signatur (vgl. Abb. 27) im Buchinneren: Tripp zeichnete sich in die Vermählungs- und Krönungsszene am Ende der Geschichte hinein (vgl. J2, S. 248f). Die Figur Tripps, begleitet von einem kleinen Jungen, steht dabei unmittelbar neben einer indianischen, einer afrikanischen und einer sogenannten Eskimo-Familie. Tripp zeigt sich damit als Bewohner des utopischen Vielvölkerstaates, den Ende entwirft, und indirekt als Unterstützer dieser friedvollen Vorstellung. Wie schon in *Marco und der Hai* stellt Tripp sich im markanten Linksprofil sowie mit Strickpullover dar. Neben diesem Selbstbildnis bringt er in den *Jim Knopf*-Bänden ein Element seiner Umgebung in eine Zeichnung ein: Innerhalb einer Fata Morgana in der Wüste bildet er den Kirchturm seines Heimatortes Tiefenbach kopfstehend ab (vgl. J1, S. 115), der schon in Zeichnungen in *Front und Heimat* und der Werbegrafik zu sehen war, aber auch in zahlreichen anderen kinderliterarischen Publikationen zu finden ist.

¹³⁷ Diese Briefe „an und von Kinder, Schüler, Leser“ können dort im unter der Signatur „A: Ende“ verzeichneten Teilnachlass des Autors, der noch nicht vollständig erschlossen wurde, eingesehen werden.

¹³⁸ Friedrich/Ebbinghaus (2004, S. 24ff) verweisen darauf, dass „epische Vorausdeutung und auktoriale Erzählperspektive“ die Struktur der *Jim Knopf*-Bände prägen, und gehen dabei auf die (nicht als solche bezeichnete) meta-fiktionale Bedeutung der Leseranreden ein.

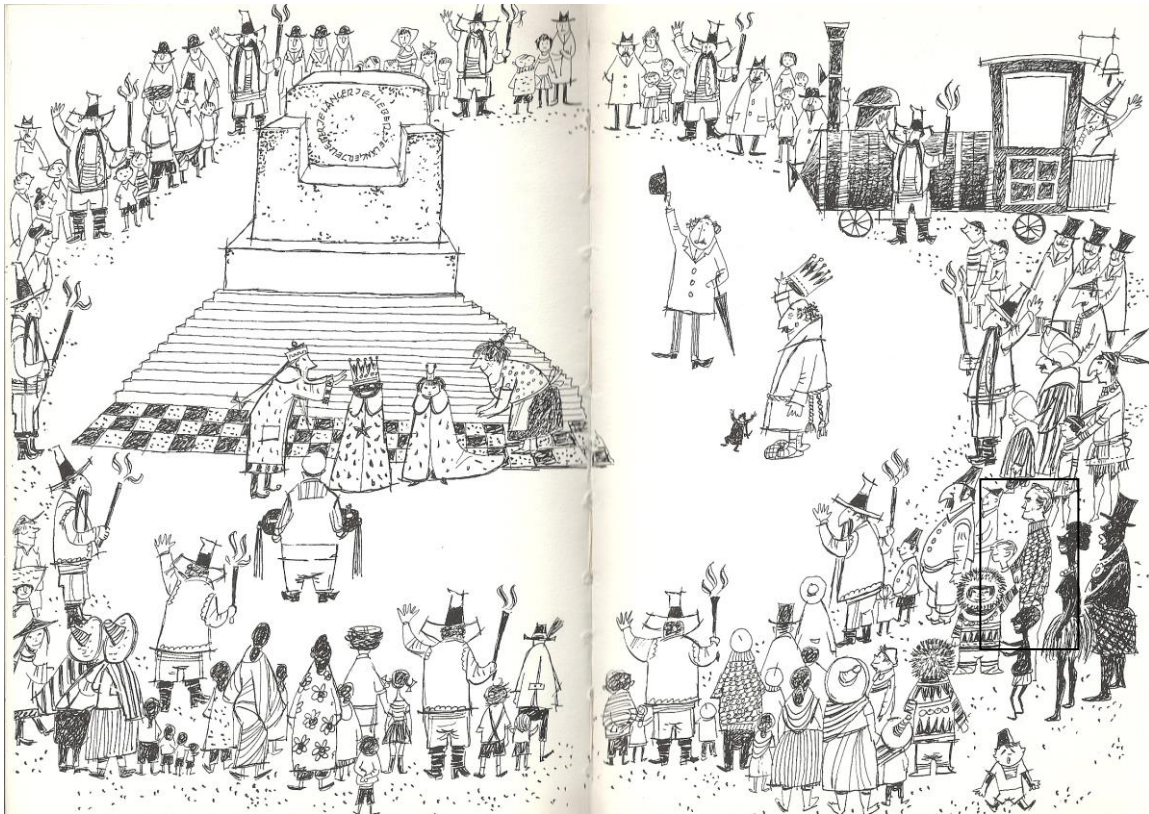


Abb. 27 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962, Hervorhebung M. S.

All diese Signaturen sind nur dem eingeweihten bzw. dem besonders aufmerksamen Rezipienten zugänglich. Sie geben aber einen Hinweis darauf, dass es Tripp wichtig war, sich in dieses Werk einzuschreiben bzw. einzuzeichnen, eine Tendenz, die sich durch sein gesamtes bisher analysiertes Werk zieht.

Ja, liebe Freunde, und damit ist nun das Buch von Jim Knopf und Lukas dem Lokomotivführer zu



Abb. 28 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962

zeichnet. Hinweise darauf sind die Kleckse, die den Tisch bedecken, sowie der überquellende Pa-

Eine besondere Form der Autorendarstellung, die Tripps visualisierte Signatur und Endes Autorfiktion ergänzt, ist ein Epilogbild innerhalb des zweiten Bandes (vgl. Abb. 28). Diese Illustration betreibt ein metaliterarisches Spiel mit dem Autornachnamen und dem Wort „Ende“. Über der Autorfigur hängt ein Schild, das an die Einblendung des Wortes „Ende“ im Film erinnert. Es ist zugleich das letzte Wort des Textes, dessen abschließender Satz sich oben auf der entsprechenden Seite befindet. Das zugehörige Bild zeigt eine Art Schreibstubbenszene: Man sieht in Rückenansicht eine über einen Schreibtisch gebeugte männliche Figur. Diese raucht Pfeife, trägt einen Strickpullover und hält in der Hand eine Schreib- bzw. Zeichenfeder. Auf dem Tisch befinden sich weiterhin ein Tinten- oder Tuschefass und ein Federkiel. Der Schreib- bzw. Zeichenprozess wird als mühevoll und einsam gekennzeichnet.

pierkorb links neben dem Schreibtisch.¹³⁹ Über dem Tisch hängen gerahmte Bilder von Jim Knopf und Lukas. Als Attribut, das sie mit der Autorfigur verbindet, tragen sie Pfeifen im Mund. Diese Bilder der Protagonisten können als Hinweis auf die reale Existenz der Figuren gelesen werden. Dies steht in Bezug zur Autorfiktion, die innerhalb der Umschlaginnenklappen entworfen wird. Dort stellt sich Ende schließlich, wie beschrieben, als Verbindungsmann zwischen den Figuren und dem Leser dar. Rechts neben dem Tisch steht eine Spielzeuglokomotive, ein Hinweis auf Endes Inspiration für die Geschichte. Durch die Rückenansicht wird die Identität des am Schreibtisch Abgebildeten verschlüsselt. Es kann sich dabei sowohl um den Namensträger Ende – dies ist angesichts des Spiels mit dessen Namen wahrscheinlicher – als auch um den Zeichner Tripp handeln. Beide waren Pfeifenraucher, beide trugen längeres Haar wie die Figur auf dem Bild. Für den Rezipienten wird hier nur eine Autorfigur sichtbar. Er wird kaum wahrnehmen, dass Text und Bild von zwei verschiedenen Urhebern stammen, beide Elemente sind für ihn konsistent. Damit wird die Mehrstimmigkeit, die sich im Zusammenspiel von Text und Peritext und durch die multiple Autorschaft ergibt, negiert bzw. auf eine Autorfigur fokussiert. Tripp weist hier letztlich Ende die alleinige Autorschaft zu, indem er ihn als Autorfigur abbildet, und unterläuft damit die Grenze zwischen den Werkanteilen.

Wie dargestellt werden konnte, finden sich in den beiden *Jim Knopf*-Bänden neben den verlegerischen Hinweisen, die Ende als Textautor weitaus deutlicher positionieren als den Illustrator Tripp, verschiedene Elemente zur Selbstinszenierung der beiden Autoren Ende und Tripp. Diese Selbsthinweise gehen über reine Signaturen hinaus. Sie sind sowohl bei Ende als auch bei Tripp metafictional eingebunden in ein Spiel mit Autorfiktion, Leserbindung und Selbstpositionierung und stellen damit wesentliche Elemente der analysierten Erstausgaben dar.

Im folgenden Abschnitt geht es, nachdem der Epitext und Autorenhinweise im Peritext analysiert wurden, als letzter Schritt der Betrachtung von Produktion und Rezeption (Analyseebene 1) darum, wie es zu dem zweibändigen Erscheinen des Werkes kam. Beide *Jim Knopf*-Bände werden, da sie von vornherein als Einheit konzipiert wurden, als gemeinsames Werk interpretiert. Es wird sich zeigen, dass die Zweibändigkeit sowohl aus adressatenorientierten Gründen erfolgte, als auch durch erzählstrukturelle Anknüpfungspunkte begünstigt wird.

Ende schrieb seine *Jim Knopf*-Geschichte nicht mit der Absicht, diese in zwei Teilen veröffentlichen zu lassen. Er sandte das entsprechende Manuskript mit der gesamten, etwa 600 Seiten umfassenden Erzählung bei verschiedenen Verlagen ein, ohne damit unmittelbar erfolgreich zu sein. Nach zehn Absagen, bei denen unter anderem der Umfang des Werkes als problematisch für die junge Zielgruppe genannt wurde, endete die Suche mit der Annahme des Werkes durch Lotte

¹³⁹ Damit erinnert die Szene an ähnliche Darstellungen von Schreibenden, die Tripp etwa für die Rahmenhandlung von Preußlers *Bei uns in Schilda* (1958) zeichnete. Ein vergleichbares Schriftstellerbild schuf er auch für die Umschlagrückseite von Walter Wippersbergs *Konstantin wird berühmt* (1974). Diese Art der Darstellung steht in Verbindung zur Tradition der Autoren- und Schreibstubendarstellung. So gibt es ähnliche Szenen aus mittelalterlichen Handschriften, die zumeist auf die Abbildung der Evangelisten, von Philosophen und Gelehrten zurückgehen (vgl. Peters 2008, S. 44f). Die Inszenierung als einsamer Schreiber in mönchischer Klausur gibt Auskunft über das Autoren- bzw. Künstler- und Selbstverständnis Tripps bzw. stellvertretend für Ende.

Weitbrecht, die damalige Leiterin des Stuttgarter K. Thienemanns Verlages. Sie hatte allerdings – wie die anderen Verlage auch – Vorbehalte gegenüber der Länge des Werkes. So teilte sie Ende bereits in ihrer ersten Postkarte, in der sie die Veröffentlichung zusagte, mit, dass *Jim Knopf* wegen der vielen erforderlichen Illustrationen als ein Band zu teuer würde und fragte ihn: „Was tun? Wären Sie für kürzen oder für teilen? Lassen Sie sich das doch durch den Kopf gehen.“ (Weitbrecht 1958, zitiert nach Hocke/Kraft 1997, S. 90) Ende nahm die Empfehlung zur Teilung des Werkes an. Dazu gehörte, dass er „für den ersten Band einen passenden Schluß, für den zweiten einen entsprechenden Anfang“ (Boccarius 1995, S. 275) verfassen musste. Das zweibändige Erscheinen wurde dem Autor somit vom Verlag nahegelegt. Anders als Ende, der sich – wenn man seinen Äußerungen folgt – beim Schreiben der Bände treiben ließ und weniger für Kinder als für sich selbst schrieb, hatte der Verlag die jungen Adressaten im Blick. Erst durch die Ausstattung mit vielen Illustrationen sowie die Teilung war die schiere Textmenge für diese Zielgruppe zu bewältigen. Außerdem wurden die Bücher nur dadurch für ihre Käufer erschwinglich. Der Vorschlag zur Aufteilung in zwei Bände war aber nicht nur eine ökonomische und zielgruppenspezifische Notwendigkeit, sondern wurde auch durch die Textstruktur begünstigt. Decker (2012) legt diesbezüglich, wie bereits erwähnt, eine bemerkenswerte Interpretation des *Jim Knopf*-Stoffes vor: Er liest ihn als Adaption des aus der Altgermanistik stammenden Modells des „doppelten Kursus“ bzw. der „aventure“. ¹⁴⁰ Folgt man ihm darin, so kann man die Aufteilung des Werkes in zwei Bände als Spiegelung der Doppelwegstruktur des Textes sehen, die sich am mittelhochdeutschen Artusroman orientiert: Jim und Lukas durchlaufen ausgehend von ihrem – im Modell dem Artushof entsprechenden – „Heimatraum Lummerland [zweimal] eine Reihe von topographischen Stationen“ (ebd., S. 162), die sich zum Teil wiederholen, um am Ende des zweiten Bandes „wieder in ihren Heimatraum integriert“ (ebd.) zu werden:

Die Abfolge der einzelnen Episoden konstituiert dabei den Weg des Helden Jim Knopf, der im doppelten Kursus beider Romane seinen definitiven Platz in der Gesellschaft findet: Er wird vom Findelkind in Lummerland zum König des mythischen Reiches Jimballa. Der doppelte Kursus des Helden überführt also die dargestellte Welt in einen höheren Seinszustand. (Ebd.)

Sowohl die Artusromane als auch diejenigen um *Jim Knopf* sind Entwicklungsromane, in denen die Struktur des Textes zum Sinnträger wird, wie es Sieburg (²2012, S. 129f) für den Artusroman formuliert: „Ihr konstitutives Element ist eine sich überbietende Doppelung bzw. eine erhellen-den [sic!] Spiegelung des zentralen Erzählstrangs, der, indem er sich wechselseitig kommentiert und erklärt, den Zuhörer oder Leser zum Vergleich veranlasst.“ So findet eine Steigerung im zweiten Kursus statt, die mit der Darstellung brenzlicherer Situationen und einem zunehmend eigen- und sozialverantwortlicheren Handeln des Protagonisten einhergeht. In Übereinstimmung mit dem Modell des doppelten Kursus bilden beide *Jim Knopf*-Bände „zusammen ein in sich geschlossenes, übergeordnetes Handlungsganzes“ (Decker 2012, S. 160), obwohl durch die nach-

¹⁴⁰ Als weitere Bezüge zur Literatur des Mittelalters bzw. zur Artusepik können das Motiv des Magnetberges und die Übereinstimmung Jim Knopfs mit einem „christlichen Ritter“, der seinen unterlegenen Gegner (in diesem Fall Frau Mahl Zahn) nicht tötet (vgl. Sieburg ²2012, S. 128) gesehen werden. Für den Hinweis darauf danke ich Mirjam Burkard.

trägliche Aufteilung in zwei Bücher auch „jeder Roman einen geschlossenen Handlungskreislauf bildet“ (ebd.). Damit sind die *Jim Knopf*-Bände ein Mehrteiler als Unterform von Serialität. Mehrteiler werden dadurch definiert, dass sie neben der Situierung der einzelnen Teile in einer einzigen Welt und der chronologischen Sukzession „auch eine narrative Sukzession, also Ereignishaftigkeit“ (Krah 2010, S. 100f) aufweisen. Dies bedeutet, dass beide *Jim Knopf*-Bände ein gemeinsames zentrales Ereignis, hier die Initiation des Protagonisten, enthalten, sie einzeln gesehen nicht narrativ abgeschlossen sind und das Wissen über den ersten Band zum Verständnis des zweiten notwendig ist (vgl. ebd.).

Zusammenfassend kann die Aufteilung von *Jim Knopf* in zwei Bände als wesentlicher Schritt innerhalb der Produktion des Werkes bezeichnet werden, die durch den Verlag initiiert wurde, in Übereinstimmung mit der Textstruktur steht und letztendlich ein profitables und erfolgreiches Erscheinen des Stoffes erst ermöglichte.

Die Analyse von *Jim Knopf* auf Analyseebene 1 erbrachte damit insgesamt folgende Ergebnisse zu Produktion und Rezeption: Zur Entstehungsgeschichte des Werkes, dessen erster Band *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* 1960 und dessen zweiter *Jim Knopf und die Wilde 13* 1962 erschien, gehören neben dem Verfassen des Textes durch Ende die Ablehnung des Manuskriptes durch verschiedene Verlage sowie die Annahme durch den K. Thienemanns Verlag. Weiterhin sind die Zweiteilung des Werkes und die Auswahl des Illustrators Tripp als wichtige Schritte der Werkentstehung zu sehen, die vom Verlag beeinflusst und von Ende mitgetragen wurden. Die Rezeption wurde dann maßgeblich durch die Auszeichnung des ersten Bandes mit dem Deutschen Jugendbuchpreis beeinflusst. Schon in der Jurybegründung werden auch die Illustrationen lobend erwähnt. In der Nachfolge berücksichtigt die frühe Kritik Tripp und seine Illustrationen gelegentlich. Eine vertiefte Auseinandersetzung damit bleibt jedoch aus. Bemerkenswert ist weiterhin, dass Ende und Tripp die verlegerischen Hinweise auf ihre Personen im Peritext gleichermaßen um ein metafiktionales selbstinszenatorisches Spiel ergänzen. Ende nutzt hierfür die Umschlaginnenklappen und entwirft dort eine Autorfiktion, Tripp bringt sich über (visualisierte) Signaturen ein und stellt zugleich Ende als Autor dar.

2.2 Characters und geheime Botschaften – die Entdeckung der Rahmenbereiche

Nach der Analyse von Produktion und Rezeption der *Jim Knopf*-Bände, in der nicht nur der Text, sondern auch die Illustrationen, die Entscheidungen des Verlages und die Selbstinszenierung der Autoren behandelt wurden, werden nun beide Bände hinsichtlich ihrer Anfänge und Enden untersucht. Zuerst werden die Schutzumschläge und Einbände, dann die Rahmenbereiche vor und nach dem Textblock sowie jeweils das erste und letzte Kapitel eines Bandes betrachtet. Gegenüber *Marco und der Hai* (vgl. Kapitel IV.1) ist davon auszugehen, dass sich die Relevanz der Anfänge und Enden bei *Jim Knopf* durch die zweibändige Ausgestaltung steigert, da sie hier zusätzlich der Leserbindung über den Einzelband hinweg dienen.

Bei der Betrachtung der beiden *Jim Knopf*-Bände fällt zunächst auf, dass sich Band 1 und 2 in Format und Umfang entsprechen. *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* umfasst 242 Seiten,

Jim Knopf und die Wilde 13 enthält 254 Seiten. Die aufwändige Gestaltung der Erstausgaben, die jeweils mit einem farbigen Schutzumschlag sowie einem Einband mit Leinenrücken und ebenfalls farbig illustrierter Vorderseite versehen sind, steht in Einklang mit der zeitgenössischen Veröffentlichungspraxis des K. Thienemanns Verlages.

Die Schutzumschläge der *Jim Knopf*-Bände, die nachfolgend betrachtet werden, fassen eine Vielzahl wesentlicher Elemente. Gegenüber den Einbänden, deren Vorderseite der Umschlagvorderseite entspricht, deren Rückseite aber nur aus einer blauen Pappe besteht, enthalten sie zuzüglich noch eine illustrierte Rückseite sowie die Umschlaginnenklappen als Informationsträger. Diese Elemente des Schutzumschlages, die über den Einband hinausgehen, stehen in der Gefahr, verlorenzugehen, wie sich noch zeigen wird. Dies hängt damit zusammen, dass der Schutzumschlag ein recht kurzfristiger und – nicht nur im Falle von Kinderliteratur – äußerst vergänglicher peritextueller Bestandteil ist.¹⁴¹ Häufig wird bei einzelnen Exemplaren lediglich der fortdauernde Einband konserviert. Auch in der Publikationsgeschichte eines Werkes können bei der Entstehung neuer Auflagen Teile des Schutzumschlages vom Verlag verworfen werden.



Abb. 29 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1960

Nacheinander werden nun der Schutzumschlag von *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* sowie von *Jim Knopf und die Wilde 13* einer ausführlichen Analyse unterzogen. Dabei wird die Reihenfolge Vorderseite, Rückseite, Buchrücken, Innenklappen eingehalten. Anschließend wird behandelt, inwiefern die Zweibändigkeit auf dem Buchumschlag des jeweiligen Bandes markiert wird.

Die Umschlagvorderseite des ersten Bandes (vgl. Abb. 29) teilt sich in eine ockerfarbene

Fläche auf der linken Seite mit den Porträts der titelgebenden Figuren in Frontalansicht und eine kleinere weiße Fläche auf der rechten Seite mit Autornamen, Titel und Verlagsnamen. Die farbige Fläche verbindet Umschlagvorder- und -rückseite und bedeckt den Buchrücken. Inhaltlich repräsentiert sie den Wüstensand und damit eine besonders brenzlige Episode innerhalb der Handlung (vgl. J1, S. 101–121). Die handschriftlich ausgeführten Elemente auf dem Umschlag korrespondieren farblich mit dem Bild. So entspricht das Rot von Autoren- und Verlagsname dem Pullover von Jim Knopf, die schwarze Farbe des Titelschriftzuges spiegelt sich in Jims Gesicht sowie der Lokomotive Emma wider. Die Wiedererkennbarkeit des Buches als wichtige Funktion des Außenbereiches wird durch die Markierung der abgebildeten Titelfiguren garantiert, die über

¹⁴¹ Dies zeigt sich unter anderem demjenigen, der heute versucht, an einen unversehrten Schutzumschlag der Erstausgabe der *Jim Knopf*-Bände zu gelangen. Während bei Ausgaben aus Privatbesitz zumeist kein Umschlag mehr erhalten ist, sind die in Bibliotheken aufbewahrten Exemplare häufig durch bibliothekarische Eingriffe entstellt. In diesem Fall blieb nur die Recherche im Archiv des Thienemann Verlages in Stuttgart, der sämtliche Erstausgaben aufbewahrt.

die karikaturistisch reduzierte Darstellung spezifischer Gesichtszüge erfolgt.¹⁴² Die beiden Figuren werden in formaler Übereinstimmung vertikal angeordnet. Sie gleichen sich durch ihre querovale Kopfform, die ähnliche Gesichtsfarbe und die Attribute Pfeife und Mütze. Jim wirkt wie eine kleinere Kopie von Lukas. Die Augen der Figuren schielen um die Ecke, gewissermaßen ins Buch hinein, wobei die Körper wie hinter einer Wand schräg nach links oben hervorblicken. Der diagonale Bildaufbau wirkt dynamisch. Die einfache und einprägsame Bildlösung erinnert auch aufgrund ihrer Farbgebung an ein Plakat und verweist damit auf Tripps werbegrafische Tätigkeit. Das Bild hat zur Memorierbarkeit der Figuren beigetragen: Jim und Lukas sind mittlerweile zu Stereotypen bzw. „Characters“ geworden, die losgelöst vom Text gezeigt und erkannt werden. Die Gestaltung der Figuren der Augsburger Puppenkiste, die ihnen zu einiger Popularität verhalf, orientiert sich deutlich an Tripps Zeichnungen.¹⁴³

Auch auf der Umschlagrückseite befindet sich eine Illustration. Wie die Vorderseite teilt sie sich in eine vertikal abgegrenzte ockerfarbene und eine kleinere weiße Fläche, in die die Illustration hineinragt. Das Bild zeigt die Lokomotive Emma, aus deren Fenster sich Lukas lehnt. Auf dem Dach des Führerhäuschens steht Jim, über dem eine große Sonnenscheibe abgebildet ist. Davor schlängelt sich Emmas Rauch empor, ein wiederkehrendes Element innerhalb des Buches. Mit Emma ist auch die dritte Protagonistin der Geschichte auf dem Umschlag präsent. Sie bewegt sich in Richtung des Buchinneren, eine Lenkung des Leserblickes, die durch Jims zeigend ausgestreckte Hand verstärkt wird.

Der Buchrücken enthält neben Autornachnamen und Titel sowie zwei Punkten als verlagsinternem Symbol für das empfohlene Lesealter das Verlagssignet des K. Thienemanns Verlages, die sogenannte Stuttgarter Stute.

Ein weiteres Element des Umschlages sind die Innenklappen, die für die Gesamtkonzeption des Buches wichtig sind. Die vordere Klappe zeigt zuoberst einen Warnhinweis¹⁴⁴ mit der Aufschrift „!Achtung! Das Lesen dieses Buches ist Erwachsenen nur in Begleitung von Kindern gestattet[.] Zuwiderhandlungen auf eigene Gefahr“. Der handschriftlich verfasste Text wird durch einen breiten grauen Rahmen sowie die rote Einfärbung einer Ecke betont. Zusätzlich machen vier Anzeigehände auf den Text aufmerksam. Der Hinweis knüpft damit sprachlich und formal an Schilder an, was im Zusammenhang mit dem Gebrauch von Schildern als Zeichen struktureller Gewalt innerhalb des Textblockes steht. Inhaltlich wird im Warnhinweis mit der Adressierung

¹⁴² Die Darstellung markanter Gesichtszüge von Titelfiguren auf Bucheinband bzw. -umschlag ist bei kinderliterarischen Werken üblich. Laudenberg (2006, S. 96) nennt als Beispiele hierfür die weltweit bekannten Figuren Pippi Langstrumpf und Harry Potter, die trotz verschiedener Illustratoren und der Darstellung durch Schauspieler in allen Präsentationsformen wiedererkennbar bleiben.

¹⁴³ Vgl. dazu die Aussage des derzeitigen Leiters der Augsburger Puppenkiste, Klaus Marschall, anlässlich eines Fernsehbeitrages zu *Jim Knopfs* 50. Geburtstag: „Es ist eindeutig die Zeichnung, die in den damaligen Büchern vorhanden war, denn man hat, für die Puppenkiste eigentlich damals schon vollkommen atypisch, auf richtige geschnittene Köpfe verzichtet, sondern hat Kugeln genommen.“ (vgl. Fernsehbeitrag Schwaben und Altbayern, Sendung vom 24.07.2011)

¹⁴⁴ Warnhinweise sind ein im Peritext von metafikionalen Kinderbüchern häufig verwendetes Mittel. So spielt in jüngerer Zeit Lemony Snicket in seiner 13-bändigen Serie *Eine Reihe betrüblerischer Ereignisse* (dt. EA unter dem Titel *Die schaurige Geschichte von Violet, Sunny und Klaus* ab 2000) mit an die Leser gerichteten Warnungen vor dem Lesen seiner Bücher.

des Buches – genauer seiner Doppeltadressiertheit – gespielt.¹⁴⁵ Durch die Ironie der Umkehrung wird den Kindern als Rezipienten Bedeutung beigemessen und zugleich die mitgemeinte Zielgruppe der Erwachsenen angesprochen. Unter besagtem Warnhinweis schließt sich ein langer Klappentext an, der wie folgt beginnt:

Diese Warntafel ist hier durchaus nicht nur zum Spaß aufgestellt. Denn in diesem Buch gibt es viele sehr erstaunliche und wunderbare Dinge, die ein Erwachsener vielleicht nicht recht verstehen kann, oder, was schlimmer wäre, nicht glauben will, wenn sie ihm nicht ein Kind erklärt. (J1, Innenklappe 1)

Hier findet eine Auseinandersetzung mit Fiktion und Wirklichkeit statt, wobei die kindliche Fantasiebegabung stilisiert, das Kind in fantastischen, fiktionalen Dingen als kompetenter als der Erwachsene dargestellt wird: Der erwachsene Leser hat den Glauben an das Wunderbare verloren, wenn ihm nicht ein Kind die Augen dafür öffnet.

Im sich anschließenden Klappentext wird ein Ausblick auf wesentliche Ereignisse innerhalb des Buches gegeben. Hinsichtlich der Adressierung ist der Klappentext auch weiterhin interessant. Obwohl das Buch durch die Altersangabe „Ab 8“ (ebd., Innenklappe 1) eindeutig als Kinderbuch ausgewiesen ist, werden daneben die erwachsenen Begleitpersonen angesprochen, die hier zu vom Kind Begleiteten gemacht werden. Mit der gemeinsamen Lektüre wird ihnen eine Rückkehr in die magische Welt der Kindheit versprochen:

Wer aber in Begleitung von Kindern liest, der wird sich sicher wieder erinnern, wo das Land China mit seinen durchsichtigen Bäumen liegt, und daß er selbst einmal auf der gemütlichen, winzigkleinen Insel Lummerland zuhause war. Denn es gibt eine Art von Wirklichkeit, über die Kinder besser Bescheid wissen als Erwachsene. Und von dieser Art sind die Abenteuer, die Lukas der Lokomotivführer und sein kleiner Freund Jim Knopf erleben. (Ebd.)

Mit diesem Text offenbart Ende seine Vorstellung von Kindheit. Er stilisiert hier das Kind zum Mittler zwischen Fiktion und Realität, ein Prinzip, das er in seinem späteren Werk vertieft: Wird im Paratext von *Jim Knopf* noch der kindliche Adressat in dieser Weise charakterisiert, so ist die Mittlerschaft zur Fantasie in *Die unendliche Geschichte* (1979) wesentliche Aufgabe des jungen Protagonisten Bastian (vgl. dazu Etten 2013, S. 90–112). Außerdem lassen sich Endes Äußerungen aus dem Klappentext mit Steinleins Darstellung von Endes Kindheitssicht in Einklang bringen. Diese bestünde darin „dass Kinder heilsbringende Wirkung in der moralisch in Unordnung geratenen Welt ausüben können“ (Steinlein ³2008, S. 332). Diese kindbezogene Hoffnung war für die Zeit nach Kriegsende und Holocaust und die entsprechende Kinderliteratur typisch. Der Autor stellt mit diesem Verfahren seinen Text auf die Ebene des Kindes.

Andererseits wird mit dem letzten zitierten Satz des Klappentextes Lukas in den Mittelpunkt gestellt: „Lukas der Lokomotivführer und sein kleiner Freund Jim Knopf“ klingt, als wäre Lukas der eigentliche Protagonist des Buches. Diese Deutung stimmt damit überein, dass Lukas gleich im ersten Satz sowie im ersten Kapitel des Buches fokussiert wird, während Jim Knopf erst spä-

¹⁴⁵ Weinmann (2013a, S. 310), die die Form des Warnhinweises entgegen der hiesigen Deutung als Zugbillet ansieht, geht auf das paratextuelle „Spiel mit der Adressierung“ ein. Sie verweist in diesem Zusammenhang Bezugnehmend auf Voss (2009) auf die Werkebene der „Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit“, die vorwiegend Erwachsenen zugänglich sei.

ter auftritt. Möglicherweise war für Ende die erwachsene Figur zunächst wichtiger als der kindliche Begleiter Jim.

Über das bereits erwähnte Porträtfoto (vgl. Kapitel IV.2.1) und den Entwurf einer Autorfiktion stellt sich Ende innerhalb der Umschlaginnenklappen weiterhin als Adressant dieses Textes und des Buches dar. Zur Autorfiktion passt auch, dass der Klappentext an einer Stelle von „unser[em] Buch“ (J1, Innenklappe 1) schreibt. Dahinter verbirgt sich kein multiauktoriales Bewusstsein im Sinne einer Kooperation mit Tripp oder dem Verlag, sondern eine Verknüpfung des Autors mit seinen Figuren bzw. den Lesern.

Hinsichtlich der Mehrteiligkeit ist bemerkenswert, dass im Äußeren des ersten Bandes trotz des von Ende bereits geschriebenen zweiten Teils nur sehr dezent angedeutet wird, dass ein weiterer Band folgen wird. Der Hinweis wird in das Spiel mit der Fiktion integriert, wenn im Klappentext geschrieben wird: „Nun ist die Sache die, daß Lukas und Jim zur Zeit wieder auf eine große Reise ins Ungewisse gegangen sind. Ihr könnt euch sicher denken, weshalb.“ (Ebd., Innenklappe 2) Damit erreicht der äußere Peritext eine Vorzeitigkeit gegenüber dem Text, in dem die Abreise der Protagonisten noch nicht erfolgt. Dass die Anspielung auf den zweiten Teil, in dem die erwähnte neuerliche Reise stattfindet, so wenig konkret bleibt, lässt sich möglicherweise damit erklären, dass der Verlag einen Misserfolg des ersten Bandes einkalkulierte und in diesem Fall den zweiten Band nicht herausgebracht hätte. Nach der Verleihung des Deutschen Jugendbuchpreises erwiesen sich solche Überlegungen aber als unbegründet, der zweite Band konnte nahtlos an die Popularität des ersten anknüpfen.

Der sorgfältig durchkomponierte Umschlag von *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* erfüllt mit seinen vielfältigen Bestandteilen folglich mehrere Funktionen: Die farbigen Illustrationen garantieren durch den Entwurf von Characters Wiedererkennbarkeit und geben zugleich einen Einblick in die Beziehungen zwischen den Protagonisten Jim, Lukas und Emma. Die Umschlaginnenklappen werden für eine Auseinandersetzung mit der Adressierung des Buches sowie mit Fiktion und Realität genutzt. Das lesende Kind wird hier zum Mittler zur Welt der Fantasie und zum Hoffnungsträger in einer aus den Fugen geratenen Welt stilisiert. Dass es sich bei *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* um den ersten von zwei Bänden handelt, wird im Äußeren dieses Buches nur sehr unauffällig markiert.

Der zweite Band, *Jim Knopf und die Wilde 13*, ist dann allerdings durch seine äußere Gestaltung klar als Folgeband des ersten zu erkennen. Die Umschlagaufteilung (vgl. Abb. 30) sowie Schriftfarben und -arten entsprechen sich. Statt der ockerfarbenen Fläche, die auf dem Umschlag des ersten Bandes die Wüste repräsentierte, wurde für den Hintergrund des zweiten Bandes die Komplementärfarbe Violett gewählt. Diese steht, versehen mit wellenartigen Strichelungen, für das Meer. Damit wird Bezug genommen auf die Bedeutung, die das Meer in diesem Teil der Geschichte hat. Hier spielen die Begegnung mit Meerwesen und der bereits im Titel erwähnten „Wilden 13“, einer Piratenbande, sowie eine im Meer versunkene Stadt eine Rolle.

Die Illustration der Umschlagvorderseite von Band 2 zeigt Jim Knopf in lässiger Haltung. Die Figur lehnt sich an die dem Text vorbehaltene Fläche an, die auf diese Weise materialisiert wird.

Lukas, Jims erwachsener Begleiter, wurde gegenüber dem ersten Band auf die Umschlagrückseite verdrängt. Dies symbolisiert die Emanzipation Jims und steht in Einklang mit der Titelgebung, die ebenfalls Lukas nicht mehr berücksichtigt. Die weiterhin bestehende Ähnlichkeit der beiden Figuren wird dadurch betont, dass sie, wenn man den Umschlag ausgebreitet betrachtet, spiegelbildlich dargestellt sind. Ferner hat sich Jim sowohl hinsichtlich seiner Bekleidung, einer Lokomotivführeruniform, als auch seiner Größe Lukas angenähert. Beide werden überdies mit einer Pfeife im Mund gezeigt.

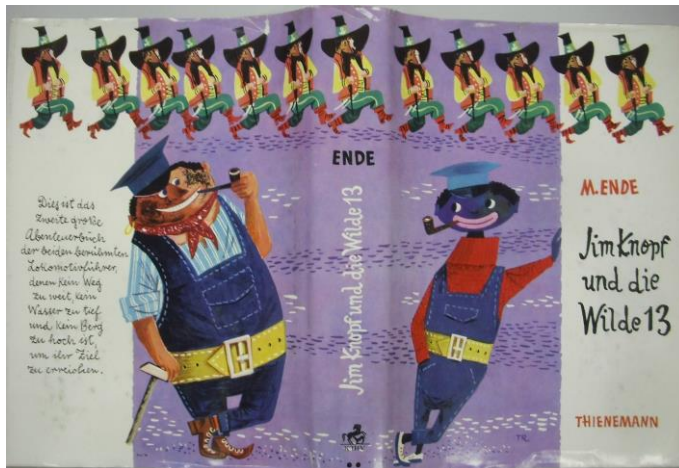


Abb. 30 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962

Als weiteres illustratisches Element sind im gesamten oberen Bereich des Buchumschlages die zwölf Figuren abgebildet, die die „Wilde 13“ darstellen. Schon hier wird bei genauer Betrachtung der Widerspruch zwischen der im Titel genannten 13 und der im Bild gezeigten Zwölfzahl ersichtlich, der für den Fortgang der Geschichte wesentlich ist. Die betreffenden Gestalten wirken wie Kopien. Formal gibt die Darstellung einen Vorgeschmack auf das Innere des Buches, in dem die Illustrationen immer wieder mit dem Prinzip der Reihung und Ordnung spielen. Die Figuren laufen in Leserichtung und unterstützen somit den Leser beim Überschreiten der „Schwelle“ ins Buchinnere.

Anders als auf dem Umschlag des ersten Bandes enthält die Rückseite des zweiten einen kurzen handschriftlichen Text mit dem Wortlaut: „Dies ist das zweite große Abenteuerbuch der beiden berühmten Lokomotivführer, denen kein Weg zu weit, kein Wasser zu tief und kein Berg zu hoch ist, um ihr Ziel zu erreichen.“ Hier wird die Serialität angesprochen und das Abenteuergenre fokussiert. Abweichend von Illustration und Titel werden beide Lokomotivführer in diesem Text gleichrangig behandelt.

Der Buchrücken entspricht – abgesehen von Titel und Farbe – vollkommen dem des ersten Bandes, indem er neben Autornachnamen und Titel sowie dem Symbol für das empfohlene Lesealter das Verlagssignet enthält.

Auch die Umschlaginnenklappen werden wiederum ausgiebig als Informationsträger genutzt. Vorangestellt wird auf der vorderen Klappe eine Kombination von Geheimbotschaft und Warnhinweis („Achtung! Achtung! Streng geheim!“). Damit wird an den Umschlag des ersten Bandes mit seinem Warnhinweis angeknüpft. Außerdem besteht durch die Geheimschrift Übereinstimmung mit der zunehmenden Bedeutung von Schrifträtseln im zweiten Band. Es werden wiederum Anzeigenhände eingesetzt, allerdings – anders als im ersten Band – keine Handschrift. Der in Spiegelschrift gesetzte Text der Geheimbotschaft, der „Nur für die Freunde von Jim Knopf und Lukas dem Lokomotivführer“ (J2, Innenklappe 1) bestimmt ist und damit die eingeweihten

Leser durch das Versprechen der Exklusivität anzieht, richtet sich direkt an die kindlichen Rezipienten. Diesen wird in Aussicht gestellt, „selbst in jenes wunderbare Land kommen [zu] können, in dem Jim Knopf nun mit Lukas und Li Si und seinen anderen Freunden lebt“ (ebd.). Die Bedingung dafür soll geheim bleiben, denn „wer den Weg dorthin finden will, der muß Lukas und Jim bei ihren Taten helfen“ (ebd.). Es folgt eine genauere Anleitung:

Ihr müsst einfach immer das tun, was die beiden [Jim und Lukas, M. S.] tun würden, wenn sie an eurer Stelle stünden. Ihr kennt sie ja gut genug, denn ihr seid ja ihre Freunde. Wo jemand Ungerechtigkeit erdulden muß, da stehen sie ihm bei; wo jemand traurig ist, da helfen sie ihm, wieder fröhlich zu werden; wo Feindschaft herrscht, da stiften sie Frieden, mit einem Wort: Sie bringen eben alles in Ordnung. (Ebd.)

Diese Handlungsanweisung erinnert an christliche Texte wie die Bergpredigt. Mit deren Heilsbotschaft wird ebenfalls der Anbruch eines „wunderbaren Land[es]“, des Reiches Gottes, verbunden.¹⁴⁶ Hier, im Peritext des zweiten *Jim Knopf*-Bandes, wird das mythologisch-religiöse Motiv des heilsbringenden Kindes, das als konstitutiv für Endes Kindheitskonzept gelten kann (vgl. Steinlein ³2008, S. 332) und vor dem Hintergrund des Versagens der Erwachsenen im Nationalsozialismus zu sehen ist, unmittelbar als Anspruch an die kindlichen Leser formuliert. Damit wird der dem Werk inhärente pädagogische Impetus an einer konkreten Stelle des originalen Peritextes expliziert. Der vermeintlichen Absichtslosigkeit und spielerischen Zweckfreiheit der Geschichte, die Tabbert (1979, S. 22) in Orientierung an Selbstäußerungen Endes propagiert, wird somit widersprochen. Der letzte, zusammenfassende Satz des Textausschnittes aus der Geheimbotschaft, „Sie bringen eben alles in Ordnung“, erscheint lapidar, lässt sich aber in Einklang bringen mit Interpretationen *Jim Knopfs*, die auf das Funktionieren als zentrales Motiv abheben (vgl. Tabbert 1979; Decker 2012). So schreibt Decker (ebd., S. 161), der dabei nicht auf den Peritext eingeht: „*Jim Knopf* verhandelt [...] immer wieder das Problem einer gestörten Ordnung und einer Überwindung dieser Ordnungsstörung durch Integration der Störung in eine angepasste Ordnung.“¹⁴⁷ Tabbert (1979) spricht von der Lust am „fabulierten Funktionieren“, die er in Endes Werk nicht nur hinsichtlich des Spiels mit Maschinen und Technik, sondern auch auf der sozialen Ebene, also in Bezug auf das Gesellschaftsbild, erkennt.

Auf die poetologisch aufgeladene „Geheimbotschaft“ folgt innerhalb der Umschlaginnenklappen ein Text, der dazu auffordert, den ersten Band kennenzulernen, bevor der zweite gelesen wird. Begründet wird dies damit, dass man ansonsten die Botschaft sowie den gesamten Inhalt der Geschichte nicht glauben könne: „nur Freunde von Jim und Lukas wissen, daß alle diese Dinge Wirklichkeit sind, jene Wirklichkeit, die alle Kinder kennen und die Erwachsene leider oft ganz vergessen haben.“ (J2, Innenklappe 2) Mit diesem Satz werden – ähnlich dem Klappentext des ersten Bandes – wiederum die Überlegenheit des Kindes im Glauben an fantastische Dinge und

¹⁴⁶ Diese Beobachtung steht in Einklang mit der Verwendung weiterer religiöser und mythologischer Motive innerhalb der *Jim Knopf*-Bände, die Deuser (1982) aufdeckt. Dazu zählen die Anspielung auf die Legende der drei Heiligen Könige (vgl. ebd., S. 175), die an die Mosesgeschichte erinnernde Tatsache, dass Jim als Säugling in einem Binsenkörbchen gefunden wurde (vgl. ebd.), die Zwölfzahl der „Wilden 13“ (vgl. ebd., S. 176) und vor allem die Erlöserfunktion, die Jim als dem Geringsten (vgl. ebd., S. 175) zugestanden wird.

¹⁴⁷ Dieser Ordnungsgedanke wird auch sprachlich in der Figurenrede realisiert, indem Jim Knopf auf Äußerungen seines Freundes Lukas häufig mit „In Ordnung“ reagiert (vgl. Tabbert 1979, S. 30).

dessen Reinheit und Unschuld betont. Der erwachsene und der nicht mit dem ersten Band vertraute Leser werden dadurch gleichgesetzt. Anschließend werden die „Freunde“ der Protagonisten, also die eingeweihten Rezipienten, auf das Auftreten bekannter und noch nicht bekannter Figuren innerhalb des zweiten Bandes hingewiesen und bekommen ein „ganz unvergleichlich“ (ebd.) gutes Ende in Aussicht gestellt.

Zum Äußeren des zweiten Bandes gehört noch eine besondere Beigabe, ein Blatt mit einem „Rezept für Guglhupf oder Kaffeekuchen“. Solche Kuchen backt die Figur Frau Waas, Jims Ziehmutter, innerhalb des Bandes häufig (vgl. ebd., S. 9; S. 244), das gemeinsame Kuchenessen steht für Geselligkeit und eine friedliche Atmosphäre. Das Rezept ist auf einem rosafarbenen Briefbogen mit offiziellem Briefkopf von Frau Waas, die hier als „königlich lummerländische Hoflieferantin“ betitelt ist, handschriftlich abgedruckt. Wiederum wird damit Faktualität simuliert und zur Figurencharakterisierung beigetragen. Einige Stellen im Text des Rezeptes wurden handschriftlich ausgebessert und die Figur wendet sich persönlich an den kindlichen Rezipienten („Guten Appetit wünscht Deine Frau Waas“). Diese Beigabe ist vor allem als leseraktivierendes, interaktives Element zu werten, das damit ähnliche Funktionen erfüllt wie die erwähnte Aufforderung, Briefe an die Protagonisten zu schreiben (vgl. J1, Innenklappe 1 und 2).

Wie schon der Umschlag zu *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* ist auch derjenige von *Jim Knopf und die Wilde 13*, wie gezeigt werden konnte, eine sorgfältig abgestimmte Kombination aus vielseitigen Text- und Bild-Elementen. Die Illustration knüpft an den ersten Band an und stellt gleichzeitig die Weiterentwicklung der Figurenbeziehung zwischen Jim und Lukas dar. Die Umschlaginnenklappen verheißen dem eingeweihten Leser in Form einer Geheimbotschaft Exklusivität und beinhalten wiederum poetologische Hinweise im Zusammenhang mit Endes Kindheitsbild. Damit erweisen sich die Außenbereiche der beiden Bände, insbesondere die Schutzumschläge der Erstausgaben, als Werkbestandteile mit hoher Bedeutung für die Gesamtkonzeption von *Jim Knopf*.

Daran anschließend werden nun die Rahmenbereiche der Bücher analysiert, zuerst die Seiten vor und nach dem Textblock des ersten Bandes, dann die entsprechenden Seiten im zweiten Band.



Abb. 31 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1960

Bevor der Textblock mit dem ersten Kapitel beginnt, finden sich in *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* mehrere Seiten mit peritextuellen Elementen. Das vordere Vorsatz ist, obwohl es durch die Umschlaginnenklappen zum Teil verdeckt wird, vollformatig illustriert. Es zeigt eine Ansicht der Insel Lummerland (vgl. Abb. 31), gibt also einen Überblick über das Ausgangssetting. Dargestellt wird ein Mikrokosmos inklusive seiner Bewohner, der an eine Spielzeugeisenbahnlandschaft erinnert. Aufschriften auf Gebäuden – „Bhf. Lummerland“ und „Kaufladen von Frau Waas“, die als diegetische Schrift bezeichnet werden

können, geben Informationen über den Ort der Handlung und den Namen einer abgebildeten Figur. Die bildliche Darstellung entspricht dem Beginn des ersten Kapitels, in dem die landschaftlichen Gegebenheiten und die Figuren vorgestellt werden (vgl. J1, S. 5–11). Für die Vorsatzzeichnung erfolgte – entsprechend der Nähe zu Kinderzeichnungen und naiver Kunst – eine Orientierung an der Bedeutungsperspektive: So sind die Lokomotive Emma und Lukas, der aus ihrem Fenster lehnt, groß im Vordergrund dargestellt und im Bildmittelpunkt angesiedelt, wodurch ihre Wichtigkeit betont wird. Dadurch, dass Lukas in seiner Lokomotive gezeigt wird, wird die Einheit der beiden angedeutet – ähnlich wie schon auf der Umschlagrückseite und immer wieder im Inneren des Buches. Die anderen Inselbewohner werden viel kleiner und in den zugehörigen Wohnsitzen dargestellt. Auch hier bildet die Größe noch einmal die Wichtigkeit der Figuren ab: Frau Waas ist größer als der zweite Untertan Herr Ärmel dargestellt, der noch einmal größer als der allerdings zuoberst angesiedelte Insel-König Alfons, was eine Umkehrung der erwartbaren Macht- bzw. Bedeutungsverhältnisse verheißt. Dem aufmerksamen Betrachter fällt auf, dass – anders als auf dem Titelbild – Jim Knopf nicht zu sehen ist. Wiederum entspricht das Vorsatz damit der Ausgangssituation der Geschichte, die im Handlungsverlauf vor der Ankunft Jims auf Lummerland liegt. Als Hinweis auf dieses Ereignis kann ein Schiff gesehen werden, das sich der Insel nähert und das Postboot sein könnte, mit welchem der Säugling Jim Knopf in ein Paket verpackt eintrifft (vgl. ebd., S. 11).

Der Innentitel auf der folgenden Doppelseite enthält neben dem handgeletterten Titel, in dem Jims Name durch Schriftgröße und -stärke hervorgehoben wird, sowie den Hinweisen auf Autor, Illustrator und Verlag wiederum eine Zeichnung, die die drei Protagonisten zeigt: Lukas, bedeutend größer als Jim, wird als aktiv und dynamisch dargestellt. Mit weit ausgebreiteten Armen, rauchender Pfeife und in bewegtem Schritt steht er hinter Jim. Die Hautfarbe des Erwachsenen ist – in Form von Schraffuren – beinahe ebenso dunkel wie die des Kindes. Jim wirkt eher statisch und blickt zu Lukas auf. Die Zeichnung drückt eine Nähe zwischen den beiden Figuren und eine fröhliche Atmosphäre aus. Die Lokomotive Emma im Hintergrund ist lediglich skizziert und zeigt in Richtung der beginnenden Geschichte, fungiert also als „Pageturner“¹⁴⁸.

Auf den Innentitel folgt im ersten wie im zweiten Band die nicht illustrierte Impressumssseite. Die sich anschließenden Inhaltsverzeichnisse enthalten ein wichtiges peritextuelles Element, die Zwischentitel, die sich noch einmal innerhalb des Textblockes zur Abgrenzung der einzelnen Kapitel befinden. Dort dienen sie der Strukturierung. Die 27 Kapitel des ersten und 30 Kapitel des zweiten Bandes sind mit Zwischentiteln versehen, die sich aus einem rhematischen und einem thematischen Titel zusammensetzen. Ersterer umfasst die Nummerierung und die Bezeichnung Kapitel (z. B. *Fünftes Kapitel* [J1, S. 32]), der zweite Teil schließt sich in Form eines Relativsatzes („in dem“/„in welchem“, z. B. *in dem die Seereise beendet wird und Jim durchsichtige Bäume sieht* [ebd.]) an. In der dritten Person formuliert entsprechen die Zwischentitel der auktorialen Erzähl-

¹⁴⁸ Unter einem Pageturner wird in der Bilderbuchforschung in Korrespondenz zum Cliffhanger in Comic oder Roman ein schriftliches oder bildliches Detail verstanden, das den Leser dazu animiert, umzublättern und herauszufinden, wie die Geschichte weitergeht (vgl. Nikolajeva/Scott 2006a, S. 152).

situation. Mit dieser Form der „deskriptive[n] Zwischentitel in Gestalt von Ergänzungssätzen“ (Genette 2001, S. 287) wird an eine Tradition der volkstümlichen oder komischen Erzählung angeknüpft. Titel dieser Art werden zur parodistischen Anspielung auf wissenschaftliche Texte verwendet (vgl. ebd.). Genette wertet sie in moderneren Texten der Erwachsenenliteratur als „archaisierende Ausnahmen“ (ebd., S. 292). In den Zwischentiteln zu *Jim Knopf* wird mit Andeutungen und Attributen gearbeitet, die die Erwartungshaltung gegenüber dem Inhalt steigern. Typische Begriffe sind „geheimnisvoll“, „(höchst) sonderbar“, „seltsam“, „unerwartet“ und „wundervoll“. Die Nummerierung der Kapitel beginnt im zweiten Band von neuem, sodass eine Abgrenzung der Bücher erfolgt.

Wie am Anfang, vor dem Textblock, befinden sich am Ende von *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* weitere Seiten. Im ersten Band wird allerdings keine gesonderte Markierung des Endes vorgenommen. Auf den Textblock folgt nur eine ausgestaltete Seite. Die letzte seitenfüllende Zeichnung, die als Epilogbild gelten kann, zeigt die Schlusszene, wie sie im Text geschildert wird: Im Vordergrund sind Jim und Lukas, die Pfeife rauchend vor einem Sonnenuntergang am Strand sitzen, in Rückenansicht zu sehen. Das hintere Vorsatz bleibt im Gegensatz zum vorderen ebenso stumm wie die davor liegende Doppelseite. All dies weist, wie auch das Ende des letzten Kapitels, darauf hin, dass die Geschichte nur vorläufig abgeschlossen wurde, lässt also das Erscheinen einer Fortsetzung erwarten.

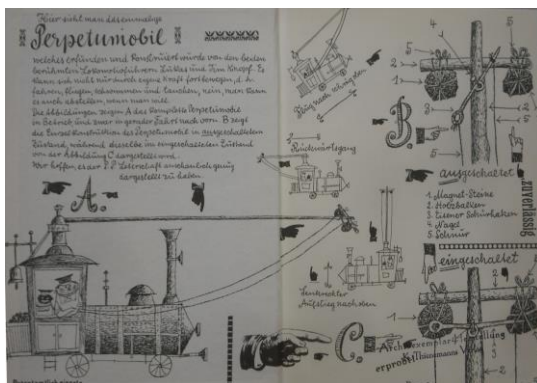


Abb. 32 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962

In dieser Fortsetzung, dem zweiten Band *Jim Knopf und die Wilde 13*, nimmt die Ausgestaltung von Anfang und Ende gegenüber dem ersten Band noch zu. Hier sind sowohl das vordere (vgl. Abb. 32) als auch das hintere Vorsatz (vgl. Abb. 33) aufwändig gestaltet. Ähnlich wie im hinteren Vorsatz in *Marco und der Hai* (vgl. Abb. 16), in dem mit dem Genre der Landkarte gespielt wird, verwendet Tripp im vorderen Vorsatz von *Jim Knopf und die Wilde 13* eine faktuale Form der Bild-Text-Kombination, eine Gebrauchsanweisung oder Bedienungsanleitung. Kon-

kret wird die Funktionsweise des Perpetumobils dargestellt, der zentralen Erfindung, die Jim und Lukas in diesem Band machen. Somit wird der Handlung vorgegriffen. Über die Persiflage einer Gebrauchsanweisung dieses fiktiven Konstruktes wird zugleich in einen Kernbereich der Geschichte, das Verschmelzen von Physikalisch-Technischem und Fantastischem (vgl. Kapitel IV.2.3), eingeführt. Der kindliche Rezipient, der in den meisten Fällen weder mit den Gesetzmäßigkeiten der Physik noch mit den Konventionen von Gebrauchsanweisungen vertraut ist, wird dadurch in der Annahme unterstützt, dass es derartige Konstruktionen auch in Wirklichkeit geben könnte. Somit übernimmt die Vorsatzzeichnung die Funktion der Antizipation der Wahrheit bzw. die Signalisierung von Pseudofaktualität des Textes. Formal hebt sich das Vorsatz insofern von den üblichen Illustrationen Tripps ab, als hier collagenartig gearbeitet wurde. Neben der Kombi-

nation von Handschrift und Zeichnung werden Anzeigenhände, typografische Schmucklinien und Schriftzüge eingefügt – eine Vorgehensweise, die Tripp innerhalb des Buches (vgl. J2, S. 134/135) noch einmal wiederholt.

Für den sich anschließenden Innentitel von *Jim Knopf und die Wilde 13* wird eine ganze Doppelseite illustratorisch ausgestaltet. Alle darauf befindlichen Schrift-Elemente sind handschriftlich ausgeführt und entsprechen in ihrer Anordnung auf der Seite dem Innentitel des ersten Bandes. Die rechte Seite zeigt Jim und Lukas, wiederum in gleicher Uniformierung. Jim steht vor Lukas, der auf dem Rücken liegt. Statt der Lokomotive Emma wird nun die „Wilde 13“ als weitere Figurengruppe einbezogen. Auf der linken Seite findet sich eine in ihrer Größe der Figur Jim vergleichbare Darstellung des Hauptmannes, der durch den Stern auf seinem Hut markiert wird. Im oberen Bereich der Doppelseite sind in kleinem Format elf Kopien dieser Figur in gleicher Körperhaltung, Kleidung und Barttracht zu sehen. Wie schon auf dem Umschlag sind insgesamt nur zwölf Piraten sichtbar, was in offensichtlichem Widerspruch zum Titel steht.

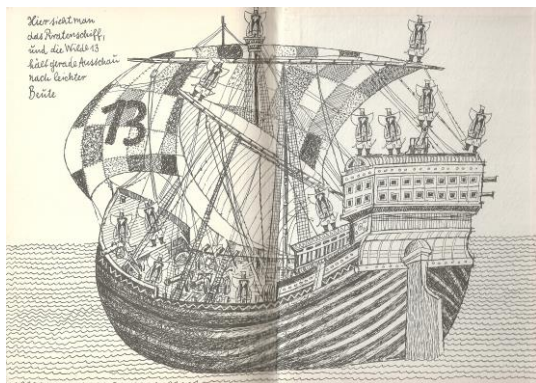


Abb. 33 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962

Das Ende des zweiten Bandes wird deutlich durch das bereits erwähnte Epilogbild mit Autorendarstellung (vgl. Abb. 28) markiert. Das darauffolgende hintere Vorsatz (vgl. Abb. 33) ist vollformatig illustriert. Es zeigt das beinahe seitenfüllende Piratenschiff, auf dem collagenartig die zwölf Seeräuberfiguren wie Kopien oder Klone positioniert werden. Damit werden die Zwölflinge wie schon auf dem Umschlag und im Innentitel in ihrer Austauschbarkeit abgebildet. In der linken oberen Ecke ist eine handschriftliche Bild-Erklärung eingefügt: „Hier sieht man das Piraten-

schiff, und die Wilde 13 hält gerade Ausschau nach leichter Beute“. Dieser Text, der der Legende zur Landkarte im hinteren Vorsatz von *Marco und der Hai* (vgl. Kapitel IV.1.2) ähnelt, entspricht auch zahlreichen ähnlichen Bildbeschriftungen im Buchinneren, die einen didaktischen Eindruck erwecken. Als weiteres Bild-Element sind die in diesem Band vielfach verwendeten Wellenlinien, die das Meer symbolisieren, im unteren Bildbereich zu sehen.

Bei der Analyse der Rahmenbereiche beider *Jim Knopf*-Bände wurden zusammenfassend folgende Buch-Bestandteile aufgefunden, die vielfältige Funktionen erfüllen: Vor dem Textblock entlasten das vordere Vorsatz von *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* sowie die Innentitelzeichnungen beider Bände den Textanfang insofern, als sie die Funktion der Vorstellung von Setting und Figuren(-beziehungen) übernehmen. Die Inhaltsverzeichnisse enthalten eine spezielle Form von Zwischentiteln, die parodistische Züge aufweist und inhaltlich der Spannungssteigerung dient. Am Ende der Bücher finden sich Epilogbilder: Während im ersten Band lediglich die Endszene dargestellt wird, enthält der zweite eine metafiktionale Autorendarstellung. Das vordere und hintere Vorsatz des zweiten Bandes beinhalten mit der Bedienungsanleitung des Perpetuumobils und der Darstellung des Piratenschiffes Elemente, die zum einen auf wesentliche Buch-

inhalte wie die Verknüpfung von Fantastik und Technik hinweisen, zum anderen pseudofaktual wirken.

Nach der Analyse der Rahmenbereiche werden nun Anfänge und Enden im Bereich des Textblockes fokussiert. Zunächst werden dabei die Zwischentitel der ersten und letzten Kapitel beider Bände berücksichtigt, die eine hervorgehobene Position einnehmen, dann das erste und letzte Kapitel des ersten Bandes und schließlich die entsprechenden Kapitel des zweiten Bandes.

Die Zwischentitel der ersten und letzten Kapitel beider Bände heben sich von denen der übrigen Kapitel ab: Hier wird im zweiten Teil nicht – bzw. nicht ausschließlich – eine thematische Einordnung gegeben. Stattdessen wird metafiktional auf Beginn und Ende der Geschichte bzw. des Buches hingewiesen. So beginnt der erste Band mit dem Zwischentitel *Erstes Kapitel, in dem die Geschichte anfängt*. Dieser Titel wird für das erste Kapitel des zweiten Bandes variiert: *Erstes Kapitel, in dem die Geschichte mit einem Bums anfängt*. Beendet wird der erste Band mit einem Kapitel unter der Überschrift *Siebenundzwanzigstes Kapitel, in dem Verlobung gefeiert wird und dieses Buch mit einer freudigen Überraschung endet*. Dass dabei lediglich auf das Ende „dieses Buches“, nicht aber der im Titel des ersten Kapitels genannten Geschichte verwiesen wird, ist ein Hinweis auf die Fortsetzung. So wird denn auch das letzte Kapitel des zweiten Bandes mit dem abschließenden Titel *Letztes Kapitel, in welchem die Geschichte mit mehreren freudigen Überraschungen endet* (Hervorhebung M. S.) überschrieben. Die Zwischentitel der Rahmenkapitel von *Jim Knopf* sind in der Benennung von Selbstverständlichkeiten redundant: In narrativen Texten wird im ersten Kapitel zumeist der Anfang einer Geschichte und im letzten deren Ende behandelt. Dadurch kommt der parodistische Ton, den Genette (2001, S. 292) in ähnlichen Zwischentiteln bemerkt, besonders stark zur Geltung. Durch diese Art der Zwischentitel wird zugleich der Eintritt in die Fiktion bzw. der Austritt daraus für den kindlichen Leser besonders markiert.

Das erste Kapitel des ersten Bandes beginnt dann mit dem berühmten Satz, den Ende zum Ausgangspunkt der Geschichte stilisiert (vgl. Hocke/Neumahr 2007, S. 59): „Das Land, in dem Lukas der Lokomotivführer lebte, hieß Lummerland und war nur sehr klein.“ (J1, S. 5) Darin werden sowohl der Ausgangsort der Handlung als auch einer der Protagonisten genannt.



Abb. 34 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1960

den sowohl der Ausgangsort der Handlung als auch einer der Protagonisten genannt. In dem Kapitel, das auf diesen an Alliterationen reichen Satz folgt, wird die Anfangssituation dargestellt: Neben Lukas und seiner Lokomotive Emma treten die anderen Inselbewohner auf, zunächst König Alfons der Viertel-vor-Zwölfte, dann seine beiden Untertanen, der berufslose Herr Ärmel und die Kaufladenbesitzerin Frau Waas. Der Vorstellung dieser Figuren widmen sich auch die Illustrationen innerhalb des Kapitels. Dabei zeigt sich die besondere Rolle des Lokomotivführers, indem ihm eine ganze Seite vorbehalten ist (vgl. Abb. 34), während die drei anderen Bewohner gemeinsam auf einer Seite versammelt sind (vgl. Abb. 35).

Die erste Innentextillustration, die Lukas gewidmet ist, greift dessen im Text erwähnte Kennzeichen sowie das humorvolle Spiel mit seiner berufsbedingten Hautfarbe auf und stellt ihn in dreifacher Weise dar: Zum einen wird er als Bruststück

in einem Rahmen, dem Fenster der Lokomotive Emma, gezeigt. Seine Hautfarbe ist hier hell. Zum anderen wird er in ähnlicher Position noch einmal freigestellt gezeichnet und daneben ein weiteres Mal als deutlich kleinere Ganzfigur, in beiden Fällen mit dunkler Hautfarbe. Die Unterschiedlichkeit der Schwärze von Lukas' zu Jims Haut markiert Tripp, indem er Lukas' Hautpartien schraffiert. Jims Gesicht und Gliedmaßen werden dagegen zumeist deckend ausgemalt. Ergänzt und verbunden werden die Zeichnungen auf dieser Seite durch einen handschriftlichen Text, der sich mithilfe deiktischer Ausdrücke sowie eines Pfeils auf die Zeichnungen bezieht. Bereits in dieser ersten Innentextillustration ergeben sich kleinere Widersprüche zum entsprechenden Text im Textblock: Während im Text behauptet wird, der Ruß der Lokomotive ließe sich auch durch tägliches Waschen nicht mehr lösen (vgl. J1, S. 6), zeigt das Bild mit der Unterschrift „Hier sieht man Lukas den Lokomotivführer am Feiertag (nach Gebrauch der Lokomotivführerseife)“ (ebd., S. 7) einen vollständig weißen Lukas. Zudem trägt er seinen Ohrring nicht auf der im Text genannten linken Seite, sondern im rechten Ohr. Solche kleinen Unstimmigkeiten lassen sich innerhalb der beiden *Jim Knopf*-Bände immer wieder finden. Dies zeugt von einer Freiheit des Illustrators, der wohl weder durch den Autor noch den Verlag korrigiert wurde. Letztlich verändern diese Abweichungen die Interpretation nicht. Sie sind insbesondere dadurch wenig ausschlaggebend, dass Tripps Zeichnungen von ihrem humorvollen Inhalt und nicht von einer realistischen Darstellung leben.



Abb. 35 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1960

Die zweite illustrierte Seite zeigt König Alfons, Herrn Ärmel und Frau Waas in der Reihenfolge, wie sie im Text vorgestellt werden (vgl. Abb. 35). Die drei isolierten Figurenzeichnungen sind durch den handschriftlichen extradiegetischen Text „Das hier sind der König und seine beiden Untertanen“ (ebd.) verbunden. Während dem telefonierenden König in Morgenmantel und Pantoffeln die obere Hälfte der Seite vorbehalten ist, teilen sich die „Untertanen“ die untere. Herr Ärmel und Frau Waas laufen in gegensätzliche Richtungen, was ihre Isolierung unterstreicht. Vor allem die Zeichnung von Herrn Ärmel fällt durch die Reduziertheit der Figurendarstellung auf.

Insgesamt wird im ersten Kapitel des ersten Bandes ein friedlicher Mikrokosmos dargestellt, in dem jeder sich weitgehend selbst genügt und viele Tätigkeiten zum Selbstzweck ausübt. So schließt es mit dem abgebrochenen und wiederaufgenommenen Satz: „Es war ein friedliches Leben auf Lummerland, bis eines Tages – ja, und damit beginnt nun unsere eigentliche Geschichte.“ (J1, S. 11) Dieser letzte Satz markiert explizit den Übergang von der Schilderung der Ausgangssituation, die im ersten Kapitel erfolgte, hin zum „eigentlichen“ Beginn der Handlung und ist darum als weiteres metafiktionales Element – z. B. den rahmenden Zwischentiteln vergleichbar – zu bezeichnen. Die „eigentliche Geschichte“ setzt im zweiten Kapitel mit dem Eintreffen des Postschiffes an Lummerlands Landesgrenzen ein. Der Postbote liefert ein geheimnisvolles Paket ab. Dieses enthält den zweiten Protagonisten, den schwarzen Jun-

gen Jim Knopf. Durch diese Veränderung der Ausgangssituation kommt die Geschichte in Bewegung.

Am Ende des ersten Bandes, im letzten Kapitel, heißt es, dem Genre der Abenteuergeschichte entsprechend, in der am Schluss üblicherweise die Rückkehr zum Ausgangspunkt steht, es „kehrte das alte friedliche Leben“ (ebd., S. 241) auf Lummerland wieder ein. Einige Figuren nehmen ihre vertrauten Tätigkeiten wieder auf bzw. setzen diese fort. Es gibt allerdings auch Veränderungen: So ist Jim Knopf nun mit der chinesischen Prinzessin Li Si verlobt und zunehmend gereift. Er besitzt eine eigene kleine Lokomotive, für die er Verantwortung übernimmt. Diese beiden Aspekte werden in den Illustrationen berücksichtigt. Die erste, ganzseitige Zeichnung des Kapitels (vgl. ebd., S. 237) zeigt unter der Bildunterschrift „Die Verlobung“ die Festgesellschaft mit Jim Knopf und Li Si in Lokomotivführeranzug und Brautkleid im Vordergrund, den Inselbewohnern und Li Sis Vater, dem chinesischen Kaiser, im Hintergrund. Die zweite, halbseitige (vgl. ebd., S. 239) zeigt Jim mit seiner kleinen Lokomotive Molly sowie am Bildrand Lukas. Am Ende lässt der erste Band den Rezipienten neben diesen freudigen Ereignissen aber auch mit einigen nicht aufgelösten Handlungssträngen zurück, von denen der wichtigste das Rätsel um Jims Herkunft ist. Der letzte Abschnitt des letzten Kapitels vereint Rückblick und Ausblick, indem beschrieben wird, wie Jim und Lukas sich gelegentlich über ihre Abenteuer unterhalten. Sie sitzen dazu an „schönen Abenden [...] an der Landesgrenze“ und blicken auf das Licht der untergehenden Sonne, die „mit ihrem Licht eine goldene, funkelnde Straße vom Horizont bis vor die Füße der beiden Lokomotivführer“ (ebd., S. 241) baut. Damit wird eine Szene aufgegriffen, die unmittelbar vor dem ersten Aufbruch der beiden Freunde geschildert wurde (vgl. J1, S. 22f).¹⁴⁹ Durch die Wiederholung dieses Motivs kündigt sich eine erneute Abreise der Protagonisten an:

Und sie [Jim und Lukas, M. S.] waren sich einig darüber, daß sie beide bald wieder eine große Fahrt ins Unge-
wisse unternehmen würden. Es gab noch viele Rätsel, die sie erforschen mussten... Und eines Tages wollten sie
auch herausbekommen, woher die Seeräuber Jim Knopf geraubt hatten, als er noch ganz klein war. Aber dazu
mußten die beiden Freunde die wilden Dreizehn, die ja noch immer die Meere unsicher machten, erst suchen und
besiegen. Und das würde ganz bestimmt keine Kleinigkeit sein. Und während sie Zukunftspläne schmiedeten,
schaute sie auf das Meer hinaus, und die großen und kleinen Wellen rauschten dazu an den Landesgrenzen.
(Ebd., S. 242)

Die abschließende Formulierung bezüglich des Wellenrauschens kehrt in den *Jim Knopf*-Bänden immer wieder, um die zumeist vorläufige beschauliche und friedliche Stimmung auf Lummerland zu charakterisieren. So wird bereits im ersten Kapitel des ersten Bandes die erste Seite mit diesem Satz beschlossen (vgl. ebd., S. 5) und im ersten Kapitel des zweiten Bandes (vgl. J2, S. 16) steht wiederum diese Formulierung am Ende. Insgesamt deutet sich am Schluss des ersten Bandes damit eine Fortsetzung an.

Diese beginnt im zweiten Band *Jim Knopf und die Wilde 13*, indem der Anfang des ersten Bandes variiert wird: Wiederum wird eine friedliche Ausgangslage geschildert. Dass hier eine bereits

¹⁴⁹ Nachdem Lukas von dem Problem der Überbevölkerung in Kenntnis gesetzt wurde, das der Insel Lummerland durch Jims Hinzukommen droht, sitzt er – hier noch alleine – an einem ähnlich schönen Abend an der Landesgrenze, während die untergehende Sonne „mit ihrem Licht eine goldene, glitzernde Straße vom Horizont bis vor die Füße des Lokomotivführers“ (J1, S. 22) baute. Bei diesem Anblick beschließt Lukas, gemeinsam mit Emma aufzubrechen.

begonnene Geschichte aufgegriffen wird, klingt im folgenden Satz an: „Und so ein Tag war der, an dem **diesmal** unsere Geschichte anfängt.“ (Ebd., S. 7, Hervorhebung M. S.) Die ruhige Anfangssituation veranschaulicht die erste Illustration innerhalb des Kapitels, die eine Kaffeetafel in Frau Waas' Küche darstellt (vgl. ebd., S. 10f). Jim, Li Si und Lukas sitzen am Tisch, während die Gastgeberin ihren berühmten Guglhupf aufischt. Die zweite Illustration¹⁵⁰, eine kleine Figurendarstellung Herrn Ärmels (vgl. ebd., S. 12), kündigt in Verbindung mit dem Text den ersten Wandel innerhalb des Bandes an, das Vorhaben dieses Inselbewohners, eine sinnvolle Aufgabe zu übernehmen, das sich erst zum Ende des Buches erfüllt.¹⁵¹ Bereits im ersten Kapitel werden im Figurengespräch aber auch bedeutsame Handlungsstränge wiederaufgegriffen, die im ersten Band unaufgelöst bleiben: Lukas erkundigt sich nach dem Drachen Mahlzahn (vgl. ebd., S. 9) und Jim möchte seine Herkunft ergründen (vgl. ebd., S. 10).

Wiederum wird die Ankunft des Postschiffes, diesmal in Form eines „heftigen Bums“ (ebd., S. 13) gegen die Landesgrenze, zum Anstoß der Handlung, zur Störung im Leben der Inselbewohner. Die Begründung des Eintreffens ist zugleich ein Anknüpfen an den ersten Band bzw. dessen Klappentext. Das Schiff bringt „einen Sack voller Briefe für Lukas den Lokomotivführer und Jim Knopf“ (ebd., S. 14), die Bewunderer und Freunde verfasst haben. Der Aufprall des Schiffes auf die Insel wird dann zum Auslöser für den erneuten Aufbruch Jims und Lukas', die zunächst einmal den Scheinriesen Tur Tur, den sie auf ihrer ersten Reise kennenlernten, als lebendigen Leuchtturm für Lummerland gewinnen wollen, um Schiffsunglücken wie dem Aufprall des Postschiffes künftig vorzubeugen.

Am Ende des Bandes, im letzten Kapitel, sind sämtliche Handlungsstränge gelöst. Im Sinne einer Utopie werden alle Figuren im Friedensreich des Kinderkönigs Prinz Myrrhen, als der sich Jim entpuppt, vereint. Illustratorisch wird dem über die Darstellung der Hochzeits- und Krönungsfeier entsprochen, die die Bewohner des neuen Reiches in Eintracht zeigt (vgl. Abb. 27). Auch die zunächst als Außenseiter charakterisierten Figuren haben in dieser Gesellschaft ihren Platz und ihre Funktion. So schließt der Text gestützt durch eine Illustration (vgl. J2, S. 255) mit einem Blick auf den als Leuchtturm tätigen Scheinriesen Tur Tur. Dessen Integration stellt zugleich die Lösung für das zu Beginn des Bandes bestehende Problem der ungesicherten Landesgrenzen dar. Jims persönlicher Verlust seiner Lokomotive wird ebenfalls am Ende aufgehoben: Er bekommt Molly als nunmehr unzerstörbar, aus dem magischen „Kristall der Ewigkeit“ bestehend, zurück (vgl. ebd., S. 251f, entsprechende Illustration auf S. 252). Der letzte Satz des letzten Kapitels enthält wiederum eine Leseranrede, als würde sich der Erzähler noch einmal persönlich verabschieden wollen: „Ja, liebe Freunde, und damit ist nun das Buch von Jim Knopf und Lukas dem Loko-

¹⁵⁰ Die dritte Illustration, die sich auf der letzten Textseite des ersten Kapitels (vgl. J2, S. 16) befindet, wird hier nicht mehr berücksichtigt, da sie sich motivisch auf das folgende zweite Kapitel bezieht.

¹⁵¹ Im vorletzten Kapitel, nach der Rückkehr nach Lummerland, kommt Herr Ärmel noch einmal auf sein Ansinnen zurück. Es wird beschlossen, dass er Jim Knopf das „Lesen und Schreiben und Rechnen, und noch viel mehr“ (J2, S. 242) beibringen soll, er wird also Lehrer auf Lummerland bzw. in Jimballa.

motivführer zu Ende.“ (Ebd., S. 256) Auch hier erfolgt eine explizite Markierung des Endes und damit des Austritts aus der Fiktion.¹⁵²

Zusammenfassend ergeben sich aus der Analyse von Anfängen und Enden der *Jim Knopf*-Bände als Ebene 2 der paratextorientierten Werkanalyse folgende Erkenntnisse: Die farbigen Schutzumschläge nehmen im Außenbereich der Bücher (Analyseebene 2, Schritt 1) wesentliche Funktionen ein. So schaffen die Umschlagillustrationen mit der einprägsamen Visualisierung von Jim und Lukas Characters, die weit über die Bücher hinaus populär wurden. Vermittelt durch Warnhinweise, Geheimbotschaften und den Entwurf einer Autorfiktion werden die Umschlaginnenklappen beider Bände für eine Auseinandersetzung mit Fiktion und Realität genutzt. Dabei legt Ende zugleich seine Kindheitssicht offen: Das Kind, hier der kindliche Leser, ist für ihn gleichzeitig Mittler der Fantasie und Hoffnungsträger in moralischer Hinsicht. In den Rahmenbereichen im Inneren der Bücher (Analyseebene 2, Schritt 2) finden sich ebenfalls vielfältige Text- und Bild-Elemente. Diese widmen sich zum einen der Vorstellung von Figuren und Setting, führen zum anderen aber auch das metafiktionale Spiel fort, das bereits auf den Umschlägen seinen Ausgang nimmt. Beispiele für letzteres sind die pseudofaktuale Darstellung des Perpetumobils im vorderen Vorsatz des zweiten Bandes und die Autorenzeichnung als Epilogbild desselben Buches. Auf Ebene des Textblockes (Analyseebene 2, Schritt 3) sind die Zwischentitel der ersten und letzten Kapitel auffällig, da sie in parodistischer Weise explizit den Eintritt in die Fiktion und den Austritt daraus markieren. Die ersten Kapitel beider Bände beschäftigen sich dann mit der Darstellung der Ausgangssituation, wobei im zweiten Band durch Aufnahme ungelöster Handlungsstränge bewusst an den Vorgänger angeknüpft und dessen Ausgangslage variiert wird. Der bildliche Peritext fokussiert in diesen ersten Kapiteln die Figurendarstellung. Das letzte Kapitel von *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* ist deutlich als bloß vorläufiges Ende zu erkennen. Hier wird die Ausgangssituation der Geschichte, leicht abgewandelt durch Fortschritte in Jims Entwicklung, die durch die Illustrationen hervorgehoben werden, wiederhergestellt. Im letzten Kapitel von *Jim Knopf und die Wilde 13* sind hingegen alle Handlungsstränge gelöst und in die Utopie des friedlichen multikulturellen Königreiches unter Jims Herrschaft überführt. Insgesamt erscheinen die Anfänge und Enden beider Bände auf allen Ebenen als sorgfältig komponiert und überwiegend auf die Aufteilung in zwei Bände abgestimmt. Sie umrahmen den Textblock, der im folgenden Abschnitt als weitere Analyseebene im Fokus steht.

2.3 Polare Bildlichkeit, märchenhafte Technik und formale Bildung

Schon bei der Analyse der Produktion und Rezeption sowie noch deutlicher in der Betrachtung der Anfänge und Enden von *Jim Knopf* fanden sich zahlreiche Hinweise auf formale und inhaltliche Besonderheiten von Text und Peritext. In diesem Kapitel steht nun der Textblock als Inners-

¹⁵² Hinsichtlich der Zweiteilung der Geschichte, die ansonsten sorgfältig umgesetzt wurde, verwundert, dass an dieser Stelle vom Ende des „Buch[es] von Jim Knopf und Lukas dem Lokomotivführer“ gesprochen wird. Eigentlich sollte hier neutraler das „Ende der Geschichte“ oder „der Bücher“ benannt werden. Auch wird an den Titel lediglich des ersten Bandes angeknüpft. Möglicherweise wurde bei der Aufteilung in zwei Bände vergessen, diesen Satz anzupassen.

tes des Buches im Vordergrund. Hier wird zunächst die formale Beziehung von Text und Peritext kurz beschrieben, bevor die inhaltliche Beziehung anhand der Begriffe polare Bildlichkeit, märchenhafte Technik und formale Bildung als Hauptbestandteil dieses Kapitels behandelt wird. Eine Betrachtung der Besonderheiten der bildnerischen Gestaltung von *Jim Knopf* schließt Kapitel 2.3 ab.

Die formale Beziehung zwischen Text und Peritext ist in den beiden *Jim Knopf*-Bänden dadurch gekennzeichnet, dass sich die peritextuellen Bestandteile ohne Regelmäßigkeit auf die Kapitel und Doppelseiten verteilen. Im ersten Band finden sich 40 Zeichnungen bzw. handschriftliche Elemente auf 239 zum Textblock zählenden Seiten, im zweiten sind es 51 auf 250 Seiten. Nicht alle Doppelseiten und nur jede fünfte bis sechste Einzelseite sind also mit Illustrationen oder Handschrift versehen. Die peritextuellen Elemente befinden sich an verschiedenen Stellen und in verschiedener Häufigkeit innerhalb der Kapitel. Tripp musste bzw. konnte eine begrenzte Anzahl an Situationen auswählen, die er ins Bild setzen wollte. Einige durchaus reizvolle Szenen bleiben gänzlich ohne bildliche Entsprechung.

Die Bild-Elemente werden gegenüber dem Text sehr unterschiedlich angeordnet und nehmen verschiedene Formate ein. Die Illustrationen können bspw. ganz- und halbseitig sein oder sich über zwei Seiten erstrecken. Auch die Position, neben dem, oberhalb oder unterhalb des Textes, divergiert, wodurch eine gewisse Dynamik entsteht. Im zweiten Band befinden sich zudem zwei vollständig illustrierte Doppelseiten, die zwischen den Textblock geschaltet werden (vgl. J2, S. 134f; S. 248f). Häufig gehen die Zeichnungen über den Satzspiegel hinaus, erstrecken sich also auf Kopfstege und Außenstege. Ferner wird oft mit angeschnittenen Figuren gearbeitet, sodass das Seitenformat gesprengt scheint. Die Anordnung von Text und Bild, die in letzter Instanz vermutlich vom Verlag vorgenommen wurde, ist zumeist passend, teilweise entstehen aber auch Vor- oder Nachzeitigkeiten, wenn ein Bild zu früh (vgl. z. B. J1, S. 93; S. 202f) oder zu spät eingefügt wird.

Der Textblock ist in einer Serifenschrift in sehr kleiner Schriftgröße gehalten. Durch Absätze ist der Text in Sinnabschnitte untergliedert, z. B. wird auf diese Weise wörtliche Rede abgesetzt. Erwähnenswert ist typografisch die häufige Verwendung handschriftlicher Elemente innerhalb der Illustrationen, auf die in Bezug auf den Inhalt noch näher eingegangen wird.

Hinsichtlich der inhaltlichen Beziehung von Text und Peritext im Textblock werden drei Motivkomplexe betrachtet, die polare Bildlichkeit, die Verbindung von Märchenmotiven und Technik und die Thematik des Bildungsromans. Diese drei Aspekte spielen in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den *Jim Knopf*-Bänden eine wesentliche Rolle, wobei bislang lediglich die Textebene berücksichtigt wird. Hier werden sie ausgewählt, um aufzuzeigen, wie Tripp als Illustrator darauf anspricht und sie somit für den Leser akzentuiert: In Bezug auf die polare Bildlichkeit ist zu fragen, wie die Illustrationen auf dieses Angebot des Textes eingehen, welche Gegensätze, die Ende textuell entwirft, bildlich aufgegriffen oder betont werden. Die Verbindung von Märchenmotiven und Technik, die eine weitere zentrale Eigenart von Endes Text darstellt, wird von Tripp ebenfalls in spezifischer Weise bildnerisch aufgenommen. Bezüglich der Thema-

tik des Bildungsromans, die erst in jüngeren Arbeiten benannt wird, fällt auf, dass der Zeichner dieser Textebene durch zahlreiche in die Illustrationen integrierte Schrift-Elemente in origineller Weise entspricht.

In Analysen zu *Jim Knopf* wird immer wieder die anschauliche polare Bildlichkeit des Textes hervorgehoben (vgl. Tabbert 1979, S. 23f; Beer 1987, S. 647), die hier als erster inhaltlicher Aspekt behandelt wird. Teilweise wird in der Literatur Bezug genommen auf Äußerungen Endes, in denen dieser selbst den Begriff des Bildes auf *Jim Knopf* verwendet. Auch wird in der polaren Bildlichkeit eine Erklärung für den Erfolg der Geschichte bei Kindern gesehen. Zu diesem Begriff führt Kümmerling-Meibauer (2004a, S. 323) näher aus, die Handlung der *Jim Knopf*-Bände werde durch die Gegensätze von „Enge (Lummerland, Höhle, Drachenstadt) und Weite (Mandala [in frühen Ausgaben China, M. S.], Wüste), Kultur (Hauptstadt Ping) und Natur (Vulkane, Wüste, Gebirge, unterirdischer Fluß)“ strukturiert. Hiermit wird auf das äußerst abwechslungsreiche Setting der Geschichte eingegangen, das für den fantastischen Reise- bzw. Abenteuerroman charakteristisch ist. Dessen Besonderheit ist die Nähe der entworfenen Welt zu einer Spielzeugwelt. Damit geht einher, dass Natur bei Ende weniger organisch als künstlich bis künstlerisch dargestellt wird (vgl. Tabbert 1979, S. 27f).

Die stark bildliche Dimension des Textes stellt ein Angebot an den Illustrator dar, kann aber auch zur Herausforderung für ihn werden, wenn er in den Illustrationen nicht nur wiederholen möchte, was der Text ohnehin schon bietet. Tripp selbst äußert, wie bereits genannt, dass für seine Arbeit als Illustrator eine abwechslungsreiche Szenerie wichtig ist (vgl. Tripp an Ruoff 1972). Diese Vorliebe lässt vermuten, dass Endes Text für Tripp sehr ansprechend war. Im Folgenden wird behandelt, wie er der polaren Bildlichkeit des Textes begegnet und welche Akzente er diesbezüglich in seinen Zeichnungen setzt.

Tripp reagiert auf das von Ende vorgegebene Setting, indem er sich bei den Landschaftsdarstellungen in die Nähe von Kinderzeichnungen begibt, wie Beer (1987, S. 647f) es „an den waagrecht, z. T. auch übereinander aufgebauten Bildszenen sowie an der Dreiteilung: Boden-Luft-raum-Himmelsstreifen“ festmacht. Nahes wird unten im Bild angesiedelt, weiter Entferntes oben. Charakteristisch sind die „Verwendung von Standlinien, Standflächen- und Schrägbild“ (ebd.). Die Landschaften sind insgesamt weniger illusionistisch als zeichenhaft und unterstützen damit den Eindruck der Spielzeugwelt, der im Text angelegt ist. Auch befinden sich die Zeichnungen durch die Verwendung der Tuschfeder als Zeichenmaterial in der Nähe zur Schrift. Ein wiederkehrendes Bild-Element, das der erwähnten Einfachheit entspricht, sind Wellenlinien für die Darstellung des Meeres. Ein gutes Beispiel dafür, wie Tripp mit seinen Mitteln auf die an Vergleichen reiche Sprache Endes eingeht, geben ferner seine Darstellungen des rot-weiß gestreiften Gebirges „Die Krone der Welt“ (vgl. J1, S. 38; S. 93; J2, S. 91). Im Text heißt es, es sehe aus „wie eine wunderschöne Zierleiste aus dem Schulheft eines Riesenkindes“ (J1, S. 35). Tripp zeichnet die Berge entsprechend „gestreift, waagrecht oder schräg, in Wellenlinien oder auch im Zickzack [...] kariert oder mit richtigen Mustern versehen“ (ebd., S. 94). Die Zeichnungen sind denkbar einfach, gehen damit aber genau auf den spielerischen Ton des Textes ein.

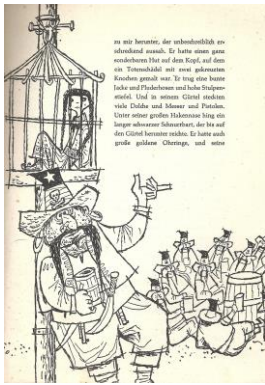


Abb. 36 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1960

Ein Gegensatz, der sich bereits in den Rahmenbereichen der Bände zeigt und der in Endes Text von zentraler Bedeutung ist, ist derjenige zwischen Zivilisation und Wildheit bzw. Ordnung und Unordnung. Auf der Bildebene drückt sich dieser Unterschied, der im Verlauf der Geschichte immer weiter aufgehoben wird, in der Gegenüberstellung von Dynamik und Struktur aus. Einprägsam löst Tripp dies bei den Darstellungen der „Wilden 13“ bzw. der „zwölf Unbesiegbaren“, wie Jim die ehemaligen Seeräuber später nennt (vgl. J2, S. 232). Die Transformation, die Jim bei den Piraten auslöst, ist bemerkenswert (vgl. dazu Decker 2012, S. 169f): Die vormals homogene Gruppe verwandelt sich dadurch, dass Jim ihren einzelnen Mitgliedern Namen gibt. Sie werden somit zu Individuen, die gleichzeitig positive Kontakte zur Außenwelt knüpfen und ihren Eigennutz zugunsten einer altruistischen Einstellung Jim gegenüber aufgeben. Die erste bildliche Darstellung der Seeräuber (vgl. Abb. 36) findet sich im ersten Band als Illustration von Li Sis Erinnerungen an ihren Raub durch die „Wilde 13“. Die Figurendarstellung orientiert sich exakt an der Beschreibung im Text. Der „Käpten“, steht im Vordergrund. An ihm werden alle Merkmale der homogenen Gemeinschaft gezeigt. Im Hintergrund sind klein und skizzenhaft weitere Seeräuber gruppiert. Die Darstellung der Piraten ändert sich wie auch diejenige der anderen Figuren vom ersten zum zweiten Band leicht. Die Zeichnungen wirken nicht mehr ganz so grob, außerdem wurden Details an Kleidung¹⁵³ und Physiognomie verändert (vgl. Abb. 37 und 38).



Abb. 37 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962

Bei den Zeichnungen in den Rahmenbereichen, also auf dem Umschlag, dem Innentitel und dem hinteren Vorsatz des Bandes lag der Fokus auf der Austauschbarkeit der Piraten. Die Abbildungen der „Wilden 13“ innerhalb des Textblockes veranschaulichen nun den Prozess der Integration durch (Ein-)Ordnung. Nach einem Bild, das den Kampf mit Jim und Lukas zeigt (vgl. Abb. 37), und einem weiteren, das die Seeräuber bei einem Gelage (vgl. ebd., S. 188f) darstellt, folgen fünf Bilder der (ehemaligen) Seeräuber, die sich von den vorangegangenen deutlich abheben: Während die Gruppe zuvor in eher unüberschaubarer Anordnung gezeigt wurde (vgl. Abb. 37), wird nun zur Darstellung der neuen Ordnung auf das Prinzip der Reihung zurückgegriffen. Ganz gleich, ob die Figuren in Vorder- (vgl. Abb. 38) oder Rückenansicht (vgl. J2, S. 221) oder auch im Profil (vgl. ebd., S. 217) dargestellt werden, wird jeweils deren Gleichartigkeit betont. Damit bleibt die im Text erwähnte Individualisierung der Zwölflinge auf das Sprachliche, die Ebene des Namens (vgl. ebd., S. 234), beschränkt. Äußerlich bleiben die „zwölf Unbesiegbaren“ letztlich austauschbar (vgl. ebd., S. 248f). Ihre Integration in die Gesellschaft zeigen dagegen zwei Darstellungen (vgl. ebd., S. 210f; vgl.

¹⁵³ Nicht einheitlich ist vor allem die Darstellung der Seeräuberhüte. Hier ergeben sich auch innerhalb des zweiten Bandes verschiedentlich Abweichungen, die darauf hinweisen, dass dem Zeichner derartige Details wenig bedeuteten und der Verlag dafür nicht allzu aufmerksam war (vgl. etwa J1, S. 189; J2, S. 179; S. 188f und die Detailzeichnung in ebd., S. 196).

Abb. 27), von denen letztere die Krönungs- und Hochzeitsszene abbildet. Im Text werden die ehemaligen Piraten in dieser Szene mit den Ziffern einer riesigen Uhr verglichen. Brennende Fackeln in den Händen haltend strukturieren sie den Festplatz (vgl. J2, S. 246). Damit dienen die zwölf Figuren nun selbst als ordnendes Element innerhalb der heterogenen Gesellschaft von Jimballa. Sie entsprechen der Prophezeiung an Prinz Myrrhen, durch den „das Ungerade gerade“ (ebd., S. 204) werden soll.

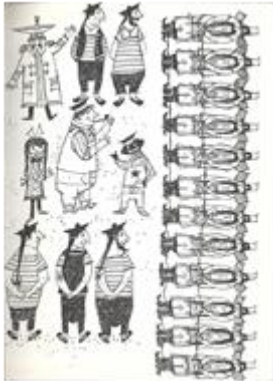


Abb. 38 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962

Die polare Bildlichkeit, die in der Sekundärliteratur als wesentliches Merkmal von Endes Text ausgemacht wird und das gegensätzlich aufgebaute, bildlich dargestellte Setting umschreibt, wird im Peritext also durch eine bewusst einfache Darstellungsweise aufgegriffen, die in Einklang mit dem spielerischen Ton des Textes steht und an Kinderzeichnungen erinnert. Beispielhaft konnte die zeichnerische Umsetzung des Gegensatzes von Dynamik und Struktur an den Abbildungen der „Wilden 13“ aufgezeigt werden.

Neben der polaren Bildlichkeit spielt als weiterer inhaltlicher Aspekt die „Verbindung von Märchenmotiven und Technik“ (Kümmerling-Meibauer 2004a, S. 323) bzw. die „Versöhnung von Technik und Magie, von rationaler Naturwissenschaft und magischem Selbstverständnis“ (Decker 2012, S. 175f) eine besondere Rolle innerhalb der *Jim Knopf*-Bände. Technik wird hier als einfach und anthropomorph dargestellt, sie ist ein positiver Bestandteil des überschaubaren Weltentwurfs. Damit entspricht Endes früher Text einer Technik- und Fortschrittsfreundlichkeit, die er in seinen späteren Werken nicht beibehält, die also als deutlich zeitgeschichtlich verhaftet gesehen werden muss.

Der Peritext greift gewisse Elemente dieser Technikbezogenheit auf. Ein Beispiel für den spielerischen Umgang damit ist das bereits beschriebene vordere Vorsatz des zweiten Bandes mit der Zeichnung des Perpetumobils (vgl. Abb. 32). Weiterhin lassen sich auf der Bildebene Parallelen zwischen Mensch und Maschine, so das Rauchen von Emma und den beiden Lokomotivführern, beobachten (vgl. exemplarisch J1, S. 38; S. 115). Ansonsten wird in Tripps Zeichnungen die dem Text inhärente Doppeldeutigkeit der Lokomotiven Emma und Molly als technische Objekte und fühlende Subjekte kaum aufgenommen. Allerdings akzentuiert Tripp Emmas wichtige Position, indem er sie unter anderem in den Rahmenbereichen (vgl. Kapitel IV.2.2) immer wieder in einer Dreierformation mit Jim und Lukas darstellt. Auf die bildliche Verschmelzung von Lukas mit Emma durch die häufige Abbildung im Lokomotivenfenster wurde ebenfalls bereits hingewiesen. Emma fungiert im Text als dritte Heldenfigur neben den beiden männlichen Protagonisten. Sie wird anthropomorphisiert, trägt bspw. einen Namen und wird mit Gefühlen dargestellt. Darüber hinaus weist ihre Beschreibung Ähnlichkeiten zu einer weiteren Frauenfigur der Geschichte, Frau Waas, auf, die ebenfalls als dick und ängstlich charakterisiert wird (vgl. dazu Jentgens 1995, S. 242f; Kümmerling-Meibauer 2004a, S. 323). Andererseits rettet Emma ihre Begleiter, insbesondere im Kampf gegen den Drachen Mahlzahn. Tripps Darstellungen zeigen demgegenüber nur an einer Stelle eine anthropomorphisierte Lokomotive. Emma wird stets als technisches,

wenn auch einer Spielzeuglokomotive ähnliches Objekt gezeichnet. Die neugeborene „Babylokomotive“ Molly wird aber in der Szene der Erstbegegnung mit Jim (vgl. J1, S. 239) dem Text entsprechend mit „großen, dummen Babyaugen“ (ebd., S. 240) dargestellt. In späteren Abbildungen gleicht Molly allerdings gänzlich ihrer Mutter, sie wird lediglich etwas kleiner gezeigt. Am Ende der Geschichte, als Molly in das unzerstörbare Glas des Kristalls der Ewigkeit verwandelt und somit durchsichtig wird, stellt Tripp sie mit all ihren technischen Innereien dar (vgl. J2, S. 252). In der Zeichnung wird also die Interpretation Mollys als Maschine betont. Der Text erwähnt dieses Detail nicht. Er leistet mit der Darstellung der Wiedersehensfreude zwischen Emma und Molly (vgl. ebd.) eher der Anthropomorphisierung der Lokomotiven Vorschub. Technische Phänomene werden zeichnerisch insgesamt mit sehr einfachen Mitteln dargestellt, was der Überschaubarkeit im Text entspricht. Ein häufiger angewandtes zeichnerisches Mittel sind Bewegungslinien, die etwa magnetische Anziehung (vgl. ebd., S. 72f) oder den Flug des Perpetumobils (vgl. ebd., S. 82f; S. 89; S. 91; S. 97) symbolisieren. Hiermit greift der Zeichner auf ein Element zurück, das insbesondere in der Bildsprache des Comics eine Rolle spielt.

Die märchenhaft-fantastische oder magische Ebene des Textes, die sich in der Technikdarstellung, aber auch innerhalb der Landschafts- und Figurenentwürfe insgesamt ergibt, wird bei Tripp eher zurückgestutzt als hervorgehoben. So besteht in der bildlichen Darstellung kein großer Unterschied zwischen fantastischen Figuren wie dem Scheinriesen Herrn Tur Tur und den Feuer- und Wasserwesen, und weniger fantastischen Figuren wie Jim, Lukas und den anderen Lummerländern. Das Fantastische wird, mit anderen Worten, wie schon in *Marco und der Hai* (vgl. Kapitel IV.1) nicht besonders inszeniert. Statt einer magischen Akzentuierung werden die entsprechenden Figuren eher karikaturistisch-heiter aufgefasst. Ein Beispiel gibt die Darstellung des Drachen Mahlzahn, der sich später zum Goldenen Drachen der Weisheit verwandelt: Die im Text als Kinder tyrannisierendes Monstrum dargestellte Figur wirkt bei Tripp von vornherein komisch. Der verwandelte weise Drache, den Ende durchaus mystifizierend-anschaulich beschreibt, wird von Tripp entgegen des zweifachen Auftretens im Text nur einmal dargestellt. Tripp lässt sich die eindruckliche Szene des Erwachens aus dem Verwandlungsschlaf illustratorisch entgehen bzw. legt keinen Wert darauf, sie darzustellen. Noch dazu wird der Drache in seiner neuen Gestalt auf dem einzigen Bild sehr unpräzise gezeichnet. Zwar hebt ihn der Zeichner durch seine schiere Größe sowie Anleihen an chinesische Drachendarstellungen und magische Zeichen auf der Drachenhaut hervor, insgesamt wirkt diese Figur aber weniger imposant als der Text vermuten ließe.

Zusammenfassend wird der Verbindung von Märchenmotiven und Technik, die in Endes Text eine wesentliche Rolle spielt, in den Illustrationen eine Darstellung mit einfachen Mitteln gegenübergestellt, die das Technische – konkret gezeigt an der Lokomotive Emma – weniger anthropomorphisiert und das Fantastische zurückhaltender darstellt als der Text.

Wie anhand der beiden Aspekte polare Bildlichkeit und märchenhafte Technik belegt werden konnte, nehmen die Zeichnungen innerhalb des Text-Peritext-Gefüges von *Jim Knopf* eine wichtige Position ein, indem sie bestimmte Inhalte auf ihre Weise darstellen und akzentuieren. Dane-

ben spielen aber auch handschriftliche Elemente eine Rolle im Peritext innerhalb des Textblocks. Sie dienen nicht nur der Auflockerung oder Dekoration, sondern sind ebenfalls inhaltlich von Bedeutung. Dies wird im folgenden Abschnitt in Verbindung gebracht mit der Einordnung von *Jim Knopf* als Bildungsroman.

Die ausgiebige Verwendung von Handschrift in beiden Bänden kann thematisch auf eine Besonderheit der Initiation von Jim Knopf bezogen werden, die die Handlung der beiden Bände prägt. Innerhalb seiner Entwicklung im Verlauf der Geschichte ist Jims Einsicht in die Sinnhaftigkeit formaler Bildung zentral. Speziell das Lesen- und Schreibenlernen werden für den Protagonisten immer bedeutsamer (vgl. Decker 2012, S. 167–170). So kann *Jim Knopf* als Bildungsroman gelesen werden. Der Schriftspracherwerb wird zum wesentlichen Bildungsziel für Jim und steht darüber hinaus in Verbindung mit „seiner Autonomisierung, seiner Personwerdung und schließlich mit seiner Initiation als König“ (ebd., S. 170).

Dem entspricht nun, dass Handschrift innerhalb des Peritextes von *Jim Knopf* ein vielgebrauchtes Mittel mit unterschiedlichen Zielen ist, die im Folgenden dargestellt werden sollen. Handschrift liegt hier sowohl als diegetische als auch als extradiegetische Schrift vor.

Diegetische Schrift findet sich zum einen innerhalb der Illustrationen, wo sie in Form von Aufschriften auf Gebäuden oder Figuren verwendet wird.¹⁵⁴ Die Funktion dieser Elemente ist vor allem die Orientierung des Rezipienten, daneben aber auch eine satirische, wenn allzu offensichtlich erkennbare Gegenstände beschriftet werden. Zum anderen werden immer wieder diegetische Schriftstücke und illustratorisch gerahmte Beschreibungen in den Textblock eingebaut, die verschiedene Funktionen haben: Von einzelnen Figuren „verfasste“ Schriftstücke leisten über das Schriftbild einen Beitrag zur Charakterisierung. Typisch sind die tintenbekleckten und fehlerstrotzenden Texte der „Wilden 13“. Es handelt sich dabei um die Aufschrift des Paketes, die das Baby Jim Knopf enthält, und deren Fehlerhaftigkeit überhaupt erst die Ankunft des Protagonisten auf Lummerland verursacht (vgl. J1, S. 12) sowie um zwei Briefe der Seeräuber an den Drachen Mahlzahn (vgl. J2, S. 149; S. 195). Die Piraten werden durch diese Schriftstücke als wenig schriftkundig und sorgfältig entlarvt und damit zum Negativbeispiel im Hinblick auf den Erwerb formaler Bildung.¹⁵⁵ Als weitere diegetische Schriftträger können die häufig in den Text eingebauten Schilder hingegen im Zusammenhang mit der gesellschaftskritischen Tendenz der Bücher gelesen werden. Insbesondere die Schilder in der Drachenstadt geben ein Beispiel für strukturelle

¹⁵⁴ Beispiele dafür sind im ersten Band die Beschriftung des Kaufladens und des Schiffes im vorderen Vorsatz (vgl. J1, S. 231), die Aufschrift des Kaiserpalastes (vgl. ebd., S. 43) und einer Kochmütze („OBERHOFKUCH“, ebd., S. 78) sowie im zweiten Band die Aufschrift auf Königsthron und Telefon von Alfons dem Viertel-vor-Zwölften (vgl. J2, S. 20). Weiterhin ist auch der Thron des Herrschers von Jimballa (vgl. ebd., S. 248) mit einer Inschrift versehen. Diese wird im Text nicht wiedergegeben, sondern nur als „geheimnisvolle Worte“ (ebd., S. 246) umschrieben. Tripp wählt dafür die Worte „Je länger je lieber“, die auch als umgangssprachliche Bezeichnung für die Pflanze Gartengeißblatt verwendet werden. Dies erinnert an Tripps eigenes Bilderbuch *Als Papas Wursthunde in die Luft ging* (1973), worin der Blumenname „Augentrost“ für eine magische Pflanze verwendet wird, und lässt auf ein botanisches Interesse bzw. eine Tendenz zur Verquickung von Botanik und Magie bei Tripp schließen. Auffällig ist, dass Michl (1983b, o. P.) diese Inschrift in seine Illustration übernimmt.

¹⁵⁵ Weitere Schriftstücke, die einzelnen Figuren zugeordnet werden können, sind ein mit winziger Schrift versehener Briefumschlag, der von König Alfons adressiert wurde (vgl. J1, S. 219) und eine Nachricht von Lukas (vgl. J2, S. 227).

Gewalt. Das erste ist in eine Illustration integriert und trägt die Aufschrift „!Achtung! Der Eintritt ist nicht-reinrassigen Drachen bei Todesstrafe verboten“ (J1, S. 155).¹⁵⁶ Das entsprechende Bild zeigt die Lokomotive Emma, die als Drache verkleidet in die Höhle zur Drachenstadt hineinfährt. Aus dem Eingang dringen Rauchschwaden. Voss (2008, S. 35), die Endes Text auf Berührungspunkte mit Darwins Evolutionstheorie hin analysiert, sieht hier in Text und Bild eine Schlüsselstelle für ihre historische Deutung. Begriffe wie „Schande“, „Todesstrafe“ und „reinrassig“ im Zusammenhang mit der Zeichnung eines Zuges, der in einen rauchenden Ofen einfährt, lassen an den Holocaust denken und frappieren innerhalb eines fantastischen Kinderbuches der 60er-Jahre. Inwiefern Tripp als Zeichner sich dieser Bedeutungsebene bewusst war, lässt sich nicht abschließend sagen, da er sich an die genaue Beschreibung der Szene im Text hält. Es ist jedoch davon auszugehen, dass ihm die Zusammenhänge durchaus klar waren. Dafür spricht auch seine visualisierte Signatur als Bewohner des utopischen multikulturellen Reiches Jimballa, mit der er sich eindeutig positioniert (vgl. Abb. 27).

Neben solchen spezifischen Deutungsebenen ist in den *Jim Knopf*-Bänden der Einsatz von Schriftarten als solche auffällig. So wird etwa für diejenigen Textbausteine, die Jim und Lukas in China sehen, eine chinesisch anmutende Schrift verwendet.¹⁵⁷ Im Text heißt es darüber, es sei Lukas schwer gefallen, die Schriftzeichen zu lesen, „denn es waren chinesische Buchstaben, die außerdem noch untereinander standen. So schreibt man nämlich in China.“ (J1, S. 55) Die entsprechenden Schriftbausteine sind dann aber in lateinischer Schrift, allerdings in kalligrafischen Großbuchstaben und zumeist von oben nach unten geschrieben. Dadurch wird – wie auch im Bereich der wiedergegebenen mündlichen Sprache – der Eindruck erweckt, es gäbe keine Sprach- und Schriftbarrieren zwischen den lummerländischen Reisenden und der chinesischen Bevölkerung.¹⁵⁸ Die Abweichungen in der Schrift stellen sich lediglich als exotisch und damit für den Leser interessant dar.

Ergänzend zu den Schriftstücken und den Schildern sowie der „chinesischen“ Schrift liegt die geistliche Schrift in den *Jim Knopf*-Bänden in Form von Geheimschriften oder Schrifträtseln als spannungssteigerndes und leseraktivierendes Element vor. Die Bedeutung solcher Rätsel, wie etwa die Weisheit des Meerkönigs Gurumus (vgl. J2, S. 54ff), nimmt im zweiten Band zu. Damit einher geht die zunehmende Erkenntnis Jims von der Bedeutung von Schrift. Sowohl die fehlende formale Bildung der Seeräuber als auch die Rolle, die Schrift bei der Bewältigung von Abenteuern auf der zweiten Reise spielt, tragen dazu bei. Besondere Aufmerksamkeit erhält im zweiten Band die Gestaltung eines Schriftstückes, das für die Handlung von zentraler Bedeutung ist: das Pergament mit der Prophezeiung für Prinz Myrrhen, Herrscher von Jamballa, das in ver-

¹⁵⁶ Das zweite Schild ist ein Straßenschild (vgl. J1, S. 160) und das dritte das Türschild des Drachen Mahl Zahn mit der wenig freundlichen Aufschrift „Frau Mahl Zahn gefällt 3 mal klopfen! Besuch unerwünscht“ (ebd., S. 162).

¹⁵⁷ Dabei handelt es sich um die Aufschriften chinesischer Essstäbchen (vgl. J1, S. 56), eines großen Lampions (vgl. ebd., S. 58), eines an die Lokomotive Emma verliehenen Ordens (vgl. ebd., S. 204), eines Schiffes (vgl. ebd., S. 223) und einer Fahne (vgl. J2, S. 169).

¹⁵⁸ Decker (2012, S. 165) wertet dieses Fehlen von Sprachbarrieren als Bestandteil davon, dass alle Grenzen in der erzählten Welt „sich als prinzipiell für Jim und Lukas überschreitbare“ erweisen.

schnörkelter Handschrift und Rahmenornamenten auf einer Doppelseite (vgl. ebd., S. 204f) zu sehen ist.

Die genannten Beispiele für diegetische Handschrift werden in *Jim Knopf* um extradiegetische ergänzt. Extradiegetische Handschrift wird in beiden Bänden nicht nur in den Rahmenbereichen verwendet, sondern stellt auch einen wesentlichen Bestandteil innerhalb der Illustrationen dar. So werden dem gesetzten Text mit dem Peritext größere Textmengen gegenübergestellt, die von ihrer Verknüpfung mit den Zeichnungen leben. Im ersten Band werden schon die beiden ersten Innentextillustrationen (vgl. Abb. 34; Abb. 35) in Kombination mit handschriftlichem Text nach Art einer eigenen kurzen Bilderzählung gestaltet. Diese kindlich wirkenden handschriftlichen Einsprengsel haben neben einer auf das Bild hinweisenden und erklärenden Funktion vor allem humoristische Zwecke (vgl. dazu Beer 1987, S. 648).

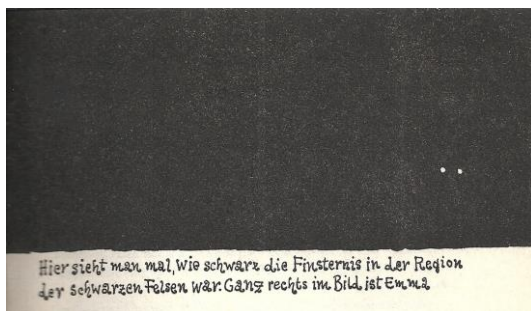


Abb. 39 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1960

Innerhalb der Illustrationen finden sich weiterhin handschriftliche Bestandteile, die mithilfe deiktischer Ausdrücke und von Pfeilen auf Bildbestandteile verweisen und immer wieder zu komischen Zwecken verwendet werden. Teilweise wird hier ein didaktischer, lehrbuchhafter Eindruck erweckt, der als meta-fiktionales Spiel mit dem fantastischen und komischen Weltentwurf und zugleich als Sachbuch- bzw. Wissenschaftssatire gelesen werden kann.¹⁵⁹ Im zwei-

ten Band sind dementsprechend Bildbeschriftungen zu finden, die sich auf fantastische Gestalten beziehen und dabei den Anschein der Faktualität erwecken. Beispiele sind die handschriftlichen Texte zu Darstellungen des Meermädchens Sursulapitschi und des Schildnocks Uschaurischuum. Die Zeichnung von Sursulapitschi ergänzt der folgende handschriftliche Text: „Bei diesem recht merkwürdigen Lebewesen handelt es sich um die besagte Seejungfrau, auch Meermädchen genannt, welches eine Prinzessin ist und Sursulapitschi heißt.“ (J2, S. 34) Zu dem Schildnock Uschaurischuum, einem Mischwesen aus Schildkröte und Wassermann, heißt es kurz: „Das, was man hier sieht, ist ein Schildnock“ (ebd., S. 120). In einer weiteren Illustration, die eine Unterwasserszene darstellt (vgl. ebd., S. 134f.) wird der deiktische Text „So sieht ein Seepferdchen aus – und das ist eine ganze Wolke von Seepferdchen“ (ebd.) mit den Abbildungen einer Anzeigehand und eines Pfeils verknüpft, die auf die entsprechenden Bild-Elemente zeigen. Hier wird – in ähnlicher Weise wie schon im Peritext zu *Marco und der Hai* (vgl. Kapitel IV.1.2) humorvoll mit Anmerkungen gespielt.

Neben diesen didaktisch wirkenden Textbausteinen, die sich auf die Illustrationen beziehen, findet sich extradiegetische Handschrift in Form einer titelähnlichen Bildunterschrift (vgl. J1, S. 236): Die Verlobungsszene, die nach Art eines Hochzeitsfotos inszeniert ist, wird mit der umkränzten Schrift „Die Verlobung“ unterschrieben.

¹⁵⁹ Beispiele hierfür finden sich in J1 auf S. 40; S. 48; S. 63 und S. 137.

Wie schon an verschiedenen Stellen angemerkt wurde, spielt Komik eine wesentliche Rolle in den Zeichnungen Tripps. In den *Jim Knopf*-Bänden werden immer wieder kleine humorvolle Textstellen herausgegriffen und mit einer eigenen Interpretation aus handschriftlichem Text und Bild versehen. Gelungene Beispiele dafür finden sich im ersten Band bei der Darstellung der chinesischen Kindeskind (vgl. ebd., S. 40), derjenigen des kleinen Ping Pong, die ein für Tripp wohl wesentliches Thema, nämlich den Gegensatz von „kleinen“ und „großen Leuten“ in den Blick nimmt (vgl. ebd., S. 48), und derjenigen der dunklen Felsen (vgl. Abb. 39). Komik entsteht hierbei jeweils erst in der Kombination von handschriftlichem Text und Bild.

Handschrift kann also zusammenfassend als wesentlicher Bestandteil des Peritextes von *Jim Knopf* bezeichnet werden, was in Verbindung mit der Thematik des Bildungsromans zu sehen ist. So wie Jim Knopf zunehmend erkennt, dass Lesen und Schreiben wichtige Fähigkeiten sind, die er selbst erwerben möchte, wird der kindliche Rezipient durch diese typografischen Elemente zum Umgang mit Schrift herausgefordert. Handschrift liegt dabei als diegetische wie auch als extradiegetische Schrift vor und erfüllt vielfältige Funktionen: Diegetische Handschrift wird in Form von Schriftstücken zur Figurencharakterisierung und insbesondere zur Negativdarstellung der „Wilden 13“ verwendet. In Form von Schildern wird sie zum Ausdruck struktureller Gewalt. Als chinesische Schrift wird diegetische Schrift hingegen als Bestandteil des exotischen Weltentwurfs eingesetzt und zeigt gleichzeitig an, dass es in der geschilderten Welt keine Sprachbarrieren gibt. Geheimschriften und Schrifträtsel als letzte Variante diegetischer Schriftverwendung sind ein spannungssteigerndes, leseraktivierendes Element. Extradiegetische Schrift wird in Kombination mit den Illustrationen zu komischen Zwecken eingesetzt, trägt aber in ihrer didaktisch-lehrbuchhaften Form auch zum metafiktionalen Spiel der Bände bei.

Nach der Darstellung der inhaltlichen Beziehung zwischen Text und Peritext anhand der Aspekte polare Bildlichkeit, märchenhafte Technik und formale Bildung soll der Textblock von *Jim Knopf* abschließend noch auf Besonderheiten der bildnerischen Gestaltung hin analysiert werden. Dabei lassen sich die Fokussierung der Figurendarstellung sowie eine Vielfalt der Perspektiven als Charakteristika benennen.

Wenngleich die Landschaftsentwürfe des Textes, wie schon beschrieben, reichliche Ausgangspunkte für bildliche Auseinandersetzungen bieten, liegt der Fokus der Darstellung auf den Figuren. Diese werden in karikaturistischer, reduzierter Weise gezeichnet. Damit entsprechen die Bilder wiederum dem spielerisch-satirischen Gepräge des Textes. Auch in diesem Bereich besteht – wie in der Landschaftsdarstellung – eine Nähe zu Kinderzeichnungen, die sich „figürlich an den als ‚Vollgesicht‘ und ‚Mischprofil‘ gezeichneten Köpfen“ (Beer 1987, S. 647) festmachen lässt. Innerhalb der Figurengestaltung stechen die Köpfe aus liegenden Ovalen hervor, wovon bereits die Umschlagillustrationen Zeugnis geben. Hinsichtlich ihres Geschlechtes werden die Figuren kaum unterschiedlich akzentuiert¹⁶⁰: Frauen und Männer divergieren auf Bildebene vorwiegend

¹⁶⁰ Vgl. zur kritischen Auseinandersetzung mit den Geschlechterrollen in Endes Text Tabbert 1979, S. 29–32; Jentgens 1995, S. 242f; Decker 2012, S. 170–173.

bezüglich ihrer Attribuierung, weniger nach Art der Darstellung. In Bezug auf kulturelle Klischees entspricht die Illustration deren Überzeichnung im Text.

Die Illustrationen veranschaulichen bzw. interpretieren zudem die im Text dargestellten Beziehungen zwischen den Figuren. Die zentrale Beziehung, die hier exemplarisch betrachtet wird, ist diejenige zwischen Jim und Lukas. Die Besonderheit dieses Paares liegt darin, dass die beiden ungleichen Figuren weder in einer Vater-und-Sohn-, noch in einer Lehrer-Schüler-Beziehung zueinander stehen, sondern durch ein „Zusammenspiel von Sachautorität und darauf gestütztem Vertrauen“ (Tabbert 1979, S. 29) verbunden sind. Die Sonderstellung Lukas' gegenüber den anderen Inselbewohnern spiegelt sich schon im Außenbereich der Bücher, z. B. im Titel, auf dem Umschlag und im ersten Kapitel in *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* wider. Die Beziehung der beiden entwickelt sich innerhalb der Bände weiter. Dass sich dies auch auf der Ebene des Bildes niederschlägt, konnte schon anhand der Umschlaggestaltung aufgezeigt werden (vgl. Abb. 29; Abb. 30). Während im ersten Band eine größere Nähe und Abhängigkeit Jims von Lukas besteht, zeigen sich im zweiten Momente der Ablösung, die für Jims Initiation wesentlich sind. Das enge Verhältnis der beiden männlichen Protagonisten wird dann im Inneren des ersten Bandes dargestellt, indem Tripp die Figuren in Körperkontakt zueinander treten lässt. Auf verschiedenen Bildern legt der sehr viel größer dargestellte Lukas Jim schützend einen Arm um die Schulter (vgl. J1, S. 33; S. 43; S. 243), auf anderen hält Jim sich an Lukas fest (vgl. ebd., S. 63; S. 67). Im zweiten Band findet sich eine ähnliche Darstellung nur noch einmal (vgl. Abb. 37), wenn im Text beim Kampf mit der „Wilden 13“ genau beschrieben wird, dass Jim sich „immer dicht hinter“ (J2, S. 178) dem bewaffneten Lukas hält. Jim wird nun wiederholt in ähnlicher körperlicher Nähe zu Li Si gezeigt (vgl. ebd., S. 21; S. 164; S. 202), was ihrem Status als Verlobten entspricht.

Für die Bilder in den *Jim Knopf*-Bänden wurden unterschiedliche Bildausschnitte und Perspektiven gewählt, was mit der Heterogenität der fokussierten Inhalte zusammenhängt. Wenn Figuren und ihre Beziehungen im Vordergrund stehen, werden teilweise Figurengruppen nach Art einer Theaterbühne auf den Betrachter hin angeordnet. Dann sind alle frontal zu sehen wie bei der Ankunftsszene des schwarzen Babys Jim (vgl. Abb. 42) oder der Verlobungsszene (vgl. J1, S. 237). Dabei wird mit Halb- und Ganzfiguren gearbeitet. Insgesamt dominiert – dem auktorialen Text entsprechend – die Außenperspektive. Immer wieder werden aber auch Rückenansichten insbesondere der beiden Protagonisten bzw. der fahrenden oder fliegenden Lokomotive gewählt, um gewissermaßen aus deren Augen Landschaftsdarstellungen (vgl. ebd., S. 38; S. 93; S. 114f; S. 243; J2, S. 107) oder Konfrontationen mit zumeist unangenehmen anderen Figuren (vgl. J1, S. 43; S. 66f) zu zeigen. Auch die Anordnung auf der Seite steht im Dienst des Bildgegenstandes. So werden Querformate genutzt, um Bewegung zu veranschaulichen. Über die Einteilung können ferner Machtverhältnisse dargestellt werden, wie etwa bei einem Krisentreffen mit König Alfons (vgl. J2, S. 20f). Hier wird der König oben links alleine auf seinem Thron und mit seinen Attributen gezeigt, während unten rechts die „Untertanen“ zu sehen sind. Für die kleineren vignettenartigen Zeichnungen wählt Tripp vielfältige Perspektiven. Dies geschieht z. B. durch das Spiel mit

verschiedenen Größen und Ausschnitten bei der Darstellung von besonders kleinen (vgl. J1, S. 48) und besonders groß scheinenden Figuren (vgl. ebd., S. 124f). Abwechslung bietet der Scheinriese Tur Tur. Tripp zeigt dessen je nach Entfernung abweichende Größe durch die direkte Gegenüberstellung mit anderen Figuren sowie durch die Integration in Landschaft und Umgebung. Indem sich die Zeichnungen in unterschiedliche Perspektiven begeben, ermöglichen sie dem Leser den Nachvollzug der Distanzwirkungen.

Fasst man die Erkenntnisse aus Analyseebene 3 der paratextorientierten Werkanalyse von *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* sowie *Jim Knopf und die Wilde 13* zum Textblock zusammen, so entsteht folgendes Gesamtbild: Formal sind Text und Peritext (Analyseebene 3, Schritt 1) unregelmäßig, aber zumeist inhaltlich abgestimmt zueinander angeordnet. Illustrationen in unterschiedlichen Formaten und Positionen gegenüber dem Text befinden sich nur auf jeder fünften bis sechsten Seite. Typografisch ist der Textblock selbst nicht ungewöhnlich gestaltet, allerdings werden handschriftliche Elemente eingefügt und innerhalb der Illustrationen präsentiert. Die inhaltliche Beziehung zwischen Text und Peritext (Analyseebene 3, Schritt 2) wurde anhand der Aspekte polare Bildlichkeit, märchenhafte Technik und formale Bildung untersucht, die in der Sekundärliteratur bezogen auf den Text eine zentrale Stellung einnehmen. Der Peritext greift diese in folgender Weise auf: Der polaren Bildlichkeit, die das gegensätzlich strukturierte, anschaulich beschriebene Setting charakterisiert, wird durch eine bewusst einfache zeichnerische Darstellung in Anlehnung an Kinderzeichnungen entsprochen. Als zentralen Gegensatz betonen die Illustrationen denjenigen von Ordnung und Unordnung, insbesondere in Zeichnungen der „Wilden 13“ bzw. von deren Verwandlung. Der Aspekt der märchenhaften Technik wird in den Illustrationen eher zurückhaltend aufgegriffen: Technik wird hier weniger anthropomorph gesehen als in Endes Text, Fantastisches wird gegenüber der mystifizierende Darstellung im Text kaum inszeniert. Bezogen auf den inhaltlichen Aspekt der formalen Bildung sind im Peritext weniger die Illustrationen als handschriftliche Elemente relevant: Der vielfältige Einsatz von diegetischer und extradiegetischer Schrift innerhalb des Textblockes entspricht der Interpretation *Jim Knopfs* als Bildungsroman. Hierdurch wird der kindliche Rezipient – parallel zum Protagonisten Jim – zum Umgang mit Schrift herausgefordert. Weitere Funktionen der handschriftlichen Elemente sind die Figurencharakterisierung, die Darstellung struktureller Gewalt, die Betonung des exotischen Weltentwurfs, Spannungssteigerung und Leserbindung, aber auch Metafiktionalität. Als Besonderheiten der bildnerischen Gestaltung (Analyseebene 3, Schritt 3) wurden zuletzt eine Fokussierung der Figurendarstellung, die mit der Interpretation von sich wandelnden Figurenbeziehungen einhergeht, und eine variantenreiche, inhaltlich motivierte Auswahl von Perspektiven und Bildausschnitten festgestellt.

2.4 Die Neuillustrationen der *Jim Knopf*-Bände durch Rolf Rettich und Reinhard Michl

Nachdem in den vorangegangenen Abschnitten eine ausführliche Analyse der von Tripp illustrierten Erstausgaben von *Jim Knopf* erfolgte, werden nun ergänzend zwei weitere Ausgaben mit

Zeichnungen anderer Illustratoren behandelt. Dieser Vergleich kann dabei helfen, Besonderheiten von Tripps Peritext zu erkennen. Zunächst wird ein kurzer Überblick über den Entstehungskontext der neu illustrierten Ausgaben (Analyseebene 1) gegeben, bevor diese in Kurzform auf den beiden weiteren Analyseebenen betrachtet werden.

Die beiden Bände um *Jim Knopf* wurden auf dem deutschen Markt in zwei verschiedenen Neuillustrationen aufgelegt. Zum einen wurde 1983 vom K. Thienemanns Verlag eine Neuauflage mit Illustrationen Reinhard Michls herausgegeben, die Tripps Gestaltung für kurze Zeit ersetzte und internationale Verbreitung fand. Zum anderen erschien 1984 eine Lizenzausgabe für Bertelsmann, die von Rolf Rettich ausgestattet wurde. Warum es zu der Neuillustration durch Rettich kam, ist nicht bekannt. Die Illustration des jungen Zeichners Michl wurde hingegen von Ende



Abb. 40 © Michael Ende/Reinhard Michl, Thienemann 1983a

selbst initiiert und gegen den Widerstand des Verlages in den 80er-Jahren durchgesetzt. Sie hatte in Deutschland nur bis 1990 Bestand. Dabei schätzte Ende selbst sie als „klassische, zeitlose Illustration [ein], die unabhängig von allen modischen Entwicklungen ihre Geltung behalten wird, solange die Geschichte von Jim Knopf und Lukas, dem Lokomotivführer, ihre Leser finden mag“ (Ende 1998, S. 5). Michl vermerkt nachträglich in einem Interview, dass Ende die „ursprünglichen Illustrationen von Franz Josef Tripp [...] nicht gefallen“ hätten (vgl. Fernsehbeitrag α -Forum, Sendung vom 21.09.2009), wozu keine belegende Aussage von Ende gefunden werden konnte.

Ein Vergleich der beiden Neuillustrationen mit Tripps Version verdeutlicht, welche Schwerpunkte der jeweilige Illustrator wählte und welche peritextuellen Besonderheiten er

einbrachte. Stilistisch, motivisch und inhaltlich gibt es klare Unterschiede in den drei Ausgaben. Daneben liegen aber auch Übereinstimmungen etwa in der Auswahl bestimmter Szenen sowie deren Umsetzung vor, die einen Einfluss Tripps auf die nachfolgenden Illustratoren nahelegen.

Der folgende Vergleich richtet sich strukturell an der vorangegangenen paratextorientierten Werkanalyse aus. Das heißt, dass neben dem Äußeren der Bücher und Hinweisen auf die Illustratoren die peritextuelle Ausgestaltung von Anfang und Ende im Buchinneren sowie die Ebene des Textblockes betrachtet werden. Abschließend werden Besonderheiten der einzelnen Ausgaben benannt.

Schon beim Blick auf das Äußere der Bücher (Analyseebene 2) zeigen sich gravierende Unterschiede zwischen Michls und Rettichs peritextueller Herangehensweise, die wiederum in unterschiedlicher Nähe bzw. Distanz zu Tripps Ausgaben stehen.

So zeigen Michls Umschläge vor einfarbigem Hintergrund zweifarbige Zeichnungen, die auf poetischen Realismus setzen. Als Motive wählt er für den ersten Band – wie schon Tripp – die

drei Protagonisten: Jim und Lukas werden frontal vor Emma gezeigt (vgl. Abb. 40). Sowohl die Lokomotive als auch die menschlichen Figuren werden realistisch dargestellt. Michls Jim ist ein zartes dunkelhäutiges Kind mit feinen Gesichtszügen, sein Lukas ein kräftiger, freundlicher Arbeiter in Blaumann und Hemdsärmeln.¹⁶¹ Damit ergibt sich ein starker Gegensatz zu den eher typenhaften Darstellungen der Protagonisten bei Tripp. Auf der Umschlagvorderseite des zweiten Bandes zeigt Michl Jim in Rückansicht gegenüber der gefesselten „Wilden 13“. Die beiden Umschläge bilden folglich zwei Besonderheiten von Michls Gesamtgestaltung der Bände ab: Zum einen legt er – vor allem im ersten Band – einen motivischen Schwerpunkt auf die innige Verbindung zwischen Lukas und Jim. Zum anderen wählt er häufig die Figurenperspektive, vermittelt etwa durch Rückansichten.

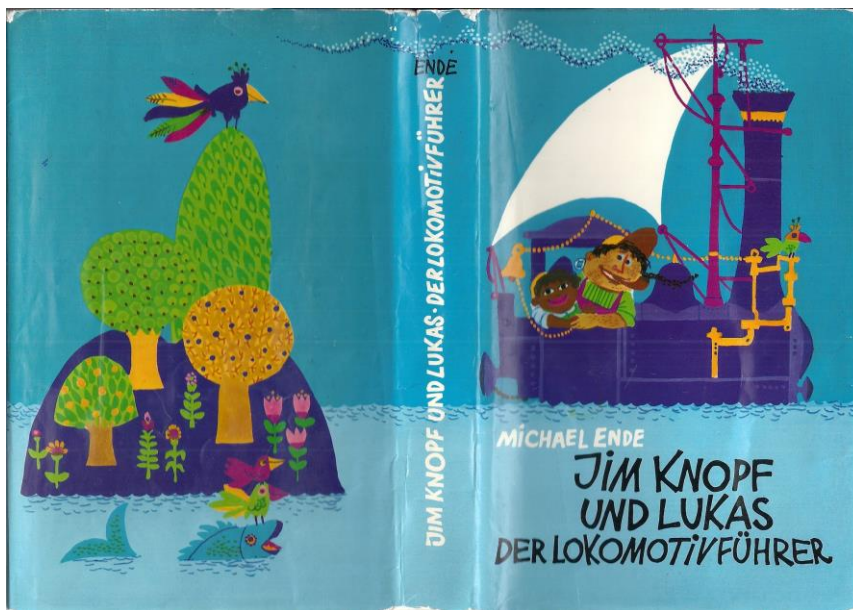


Abb. 41 © Michael Ende/Rolf Rettich, Bertelsmann 1984a

Rettichs Umschläge sind auf Vorder- und Rückseite farbig illustriert und erinnern in ihrer Figurenauffassung sowie der verspielten Motivwahl deutlich an Tripps Umschlagillustrationen. Rettich wählt allerdings für beide Bände eine Wasserszene und dementsprechend einen blauen Hintergrund: Band 1 (vgl. Abb. 41) zeigt auf der Vorderseite Lukas und Jim in

der schwimmenden Emma, auf der Rückseite die paradiesische Insel Neulummerland. Band 2 stellt – wie bei Tripp – Jim auf der Vorder- und Lukas auf der Rückseite in spiegelbildlicher Pose dar, dazu vorne das Schiff der „Wilden 13“ und hinten die schwimmende Emma als Perpetuumobil. Die Figuren wirken bei aller Ähnlichkeit zu denen Tripps, etwa in der Übernahme der quere ovalen Kopfformen oder der Gesichtszüge Jims und Lukas, leicht modernisiert. So tragen die Protagonisten z. B. statt der klassischen Lokomotivführermütze in Rettichs Version eine Schildkappe. Auch die kräftige Farbgebung verweist auf die Entstehungszeit der 80er-Jahre. Die Gestaltung des Buchäußeren ist zusammengefasst bei Rettich näher an Tripps Ausgabe als bei Michl. Beide Neuillustrationen sind daneben stark dem Kontext ihrer Entstehungszeit verhaftet. Interessant hinsichtlich der Bedeutung, die der Verlag den jeweiligen Illustratoren beimisst, ist die Positionierung der Illustratorennamen auf den Umschlägen und im Buchinneren. Bezogen auf Tripp wurde diesbezüglich festgestellt, dass der Verlag ihn weniger prominent positionierte als den Textautor Ende. Da seit dem Erscheinen von Tripps Ausgaben die Tendenz zu beobachten

¹⁶¹ Michl gibt an, sich bei der Darstellung des Lokomotivführers an Endes Gärtner in Rom orientiert zu haben, den er bei einem Besuch des Autors kennenlernte (vgl. Fernsehbeitrag *α-Forum*, Sendung vom 21.09.2009).

ist, dass Illustratorennamen zunehmend gleichberechtigter platziert werden, wäre davon auszugehen, dass sowohl Rettich als auch Ende im Peritext sichtbarer werden als Tripp, der die Bände über zwanzig Jahre vorher ausstattete. Eine entsprechend stärkere Berücksichtigung des Illustrators ergibt sich aber nur bei Michl. Rettichs Name findet sich hingegen – noch zurückhaltender positioniert als Tripps – nur in einem kleinen Hinweis zur Umschlaggestaltung auf der hinteren Umschlaginnenklappe sowie zur Gesamtausstattung im Impressum. Michls Name wird tatsächlich schon auf den Umschlägen und der Titelseite fast gleichwertig mit dem Namen des Textautors gezeigt. Die Aussage „Mit Bildern von Reinhard Michl“, die man dort findet, bedeutet auch ein anderes Verständnis von Illustration als der Begriff der „Gesamtausstattung“. Die Zeichnungen Michls werden damit als „Bilder“ und somit als eigenständigeres Element gewertet. Dieses Verständnis spiegelt sich im Buchinneren wider. Unter anderem signiert Michl einige seiner ganzseitigen Zeichnungen.

Nach dem Buchäußeren sowie den Hinweisen auf die Illustratoren werden nun die Rahmenbereiche der Ausgaben verglichen. Bei der Analyse der Ausgabe von Tripp wurde deutlich, dass gerade die Seiten vor und nach dem Textblock für seine Gesamtkonzeption der Bücher eine wesentliche Rolle spielen. Die beiden anderen Illustratoren gehen mit diesen Buchbestandteilen wiederum sehr unterschiedlich um: So bleiben bei Michl die Vorsatzpapiere ebenso wie die Innentitel frei von Zeichnungen. Allerdings wird den Innentiteln eine Seite aus glänzendem Papier vorgeschaltet, auf deren Rückseite in beiden Bänden dieselbe Illustration zu sehen ist. Es handelt sich dabei um die Zeichnung von Jim, Lukas und Emma, die bereits auf dem Umschlag des ersten Bandes zu sehen ist (vgl. Abb. 40). Darunter befindet sich die Bildunterschrift: „Jims bester Freund war und blieb Lukas der Lokomotivführer“. Auf diese Weise wird schon eingangs die Beziehung der Protagonisten betont.

In der Ausgabe von Rettich sind dagegen, wie schon bei Tripp, die Vorsatzpapiere illustriert. Dabei sind jeweils das vordere und hintere Vorsatz eines Bandes gleich. Im ersten Band zeigt Rettich eine Landkarte, auf der – mit handschriftlichen Hinweisen versehen – die gesamte (Rund-)Reise der beiden Protagonisten abgebildet ist. Hierdurch kann der Rezipient die Geschichte bzw. den Reiseweg nachvollziehen. Die humorvolle Gestaltung der Karte und die Verknüpfung von Handschrift und Zeichnung erinnern stark an Tripps Vorgehensweise und zeigen einen großen Einfallsreichtum auf. In *Jim Knopf und die Wilde 13* wurde als Motiv für die Vorsatzpapiere die Krönungszeremonie in Jimballe gewählt. Ähnlich wie Tripps entsprechende Illustration zeigt auch Rettichs Darstellung dieser Szene wesentliche Figuren der Handlung. Indem das Meer und seine Bewohner einbezogen werden, erweitert Rettich die Szenerie aber noch. Seine Innentitel sind ebenfalls illustriert: Im ersten Band sieht man Jim und Lukas frontal auf einem Steg sitzend, im zweiten Jim, der die Männer der „Wilden 13“ wie Marionetten an Fäden hält – eine originelle Interpretation, die möglicherweise eine Anspielung auf die Adaption der Augsburger Puppenkiste darstellt. Wie schon im Buchäußeren ergibt sich damit auch in den Rahmenbereichen eine gestalterische Nähe von Rettich zu Tripp, während Michl einen anderen Weg wählt.

Einige Charakteristika von Tripps Gestaltung der Rahmenbereiche, so die metafiktionale Spielerei mit pseudofaktualen Texten, finden sich bei keinem der beiden anderen Illustratoren.

Nachdem eine Annäherung über die Rahmenbereiche erfolgte, steht nun der Textblock (Analyseebene 3) im Fokus. Hier werden zunächst Parallelen und Unterschiede hinsichtlich der formalen Beziehung zwischen Text und Peritext formuliert, um anschließend auf inhaltliche Akzente der einzelnen Ausgaben einzugehen. Hinsichtlich der formalen Beziehung zwischen Text und Peritext fällt auf, dass Tripp und Rettich etwa die gleiche Anzahl an Illustrationen je Band beitrugen. Zu *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* steuerte Tripp 40 und Rettich 47 Zeichnungen bei. In *Jim Knopf und die Wilde* 13 befinden sich bei Tripp 47, bei Rettich 50 Zeichnungen. Demgegenüber fertigte Michl pro Band nur 24 bis 25 Bildseiten an. Auch in der Wahl des künstlerischen Verfahrens wie der Formate und der Anordnung zum Text weicht Michls Version von den beiden anderen Ausgaben ab: Wie Tripp zeichnete Rettich mit Tusche und arbeitete mit verschiedenformatigen Zeichnungen, die sich in die Textseiten integrieren. Michls Bleistiftzeichnungen sind durch Einbezug eines Sepiatons hingegen zweifarbig gehalten. Sie befinden sich nach Art von Farbtafeln auf separaten glänzenden Seiten, heben sich also vom Text deutlich ab. Im unteren Bereich der unpaginierten Bildseiten, bei denen immer ein weißer Rahmen stehenbleibt, befindet sich – kursiv gesetzt – ein kurzer Textauszug, auf den sich die jeweilige Zeichnung bezieht. Michls Illustrationen sind allerdings häufig an sehr ungünstigen Stellen in den Textblock eingefügt, sodass sich starke Vor- und Nachzeitigkeiten ergeben und die parallele Text-Bild-Rezeption teilweise erheblich beeinträchtigt wird. Aufgrund der unterschiedlichen Anzahl der Illustrationen liegt nahe, dass Tripp und Rettich weitaus mehr Szenen illustrieren konnten als Michl, der sich stärker beschränken musste. Außerdem stellen die beiden ersteren neben ganzen Szenarien auch Details in Form kleinerer Vignetten dar.



Abb. 42 © Michael Ende/Franz Josef Tripp, Thienemann 1960

Bezüglich der inhaltlichen Beziehung zwischen Text und Peritext fällt auf, dass alle drei Illustratoren bei der Szenenauswahl persönliche Schwerpunkte setzen. So offenbaren sich bestimmte bildliche Leerstellen, Stärken und Vorlieben. Zunächst werden nun Szenen benannt, die alle Illustratoren darstellen, wobei eine davon einem genaueren Vergleich unterzogen wird. Anschließend werden Unterschiede bei der Szenenwahl behandelt.

Einzelne Szenen, so die Begrüßung des Säuglings Jim durch die Lummerländer (vgl. Abb. 42–44), die Bedrohung der Protagonisten durch die kaiserliche Palastwache (vgl. J1, S. 66f; Ende/Michl 1983a, o. P; Ende/Rettich 1984a, S. 72f) die Ausfahrt aus der Drachenstadt (vgl. J1, S. 184; Ende/Michl 1983a, o. P; Ende/Rettich 1984 a, S. 190f) sowie die fliegende Emma unterm Regenbogen (vgl. J2, S. 89; Ende/Michl 1983b, o. P; Ende/Rettich 1984 b, S. 88f), Emma unter Wasser (vgl. J2, S. 134f; Ende/Michl 1983b, o. P; Ende/Rettich 1984b, S. 138f) oder der Streit zwischen Jim Knopf und Li Si (vgl. J2, S. 164; Ende/Michl 1983b, o. P; Ende/Rettich 1984a, S. 168f) werden

von allen Illustratoren dargestellt. Sie werden damit als wesentliche oder visuell besonders gut umsetzbare Szenen identifiziert. Möglicherweise spielt auch eine Orientierung der beiden späteren Illustratoren an Tripps Version eine Rolle.

Die erste dieser Szenen, Jim Knopfs Ankunft in Lummerland, wird hier vergleichend betrachtet, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Illustrationen aufzuzeigen. Es geht dabei zugleich darum, zu sehen, inwiefern sich die einzelnen Darstellungen in Textnähe befinden bzw. davon abweichen.



Abb. 43 © Michael Ende/Reinhard Michl, Thienemann 1983a

Zunächst zeigen sich bei den Bildern (vgl. Abb. 42–44) einige Übereinstimmungen: Dem Text entsprechend gruppieren alle drei sämtliche Bewohner Lummerlands um das Baby Jim. Es wird jeweils die Außenperspektive gewählt und eine Figurenformation wie auf einer Theaterbühne präsentiert. Ein erster Unterschied ist die Wahl des ganz konkreten Moments, der zur Darstellung ausgewählt wurde: Während Tripp und Michl die Situation zeigen, in der das Paket geöffnet wird und Jim zum Vorschein kommt, stellt Rettich einen späteren Moment der Handlung dar: Bei ihm hält Frau Waas den kleinen Jim, der sich gerade vor Lukas' Stimme erschrocken hat, bereits tröstend im Arm. Unterschiede ergeben sich auch in der Darstellung der verschiedenen Figuren und ihrer Beziehungen zueinander: So ist Tripps Jim gegenüber dem Text und im Vergleich zu den beiden anderen bildlichen Darstellungen schon zu Beginn der Geschichte sehr aktiv. Er stützt sich selbst am Paketrand

ab, als wolle er hinaussteigen. Michls Jim strampelt fröhlich im Paket und Rettichs liegt – die passivste Darstellung des Kindes – in den Armen seiner Ziehmutter.

Bei Rettich und Michl wird weiterhin die besondere Nähe zwischen Frau Waas und dem Findelkind Jim betont. Bei Rettich ergibt sich dies durch die Szenenauswahl. Michl dagegen ordnet die drei männlichen Inselbewohner im Hintergrund an, während Frau Waas im Vordergrund das Paket mit dem Kind öffnet. Bei Tripp indessen sind alle Figuren in etwa gleichem Abstand um den Tisch mit dem Paket positioniert. Frau Waas wirkt in dieser Darstellung weniger fürsorglich als erschrocken. Lukas hingegen nimmt mit seinem Zeigefinger Kontakt zu dem kleinen Jungen auf, sodass schon hier die Nähe der beiden betont wird. Auffällig ist, dass Rettich für diese Annäherung dieselbe Geste wie Tripp wählt. Tripps Interpretation der Figurenbeziehungen ist hier dem Text am nächsten: Zwar ist Frau Waas dem Jungen eine liebevolle Ziehmutter – nicht nur aus altruistischen Motiven, wie Endes Text nahelegt – eine wahre Freundschaft aber verbindet ihn mit Lukas, der sich gleich für ihn als Person interessiert und ihm seinen Namen gibt. Diese Deutung der Figurenbeziehungen ist bei Tripp schon im ersten Bild angelegt. Durch die Darstellung eines

aktiven Kindes Jim wird der Protagonist überdies gleich zu Beginn als ernstzunehmende Persönlichkeit gezeigt.



Abb. 44 © Michael Ende/Rolf Rettich, Bertelsmann 1984a

Bemerkenswert und charakteristisch für die weiteren Illustrationen ist, wie mit der Hautfarbe von Jim und Lukas umgegangen wird, die im entsprechenden Textabschnitt eine entscheidende Rolle spielt. Sowohl Tripp als auch Rettich zeigen Jim als völlig schwarz. Beiden kann man aus heutiger Perspektive eine stereotype Darstellung nach hergebrachten Negerbildern nachsagen, wobei sie auch die anderen Figuren karikaturistisch auffassen. Lukas' rußgeschwärztes Gesicht hebt sich bei ihnen ebenfalls deutlich von dem der anderen Inselbewohner ab. Bei Michl hat Jim zwar eine dunkle Hautfarbe und schwarze Locken, wirkt aber deutlich heller. Lukas' Gesichtsfarbe stimmt mit derjenigen der anderen Figuren überein. Damit entspricht Michls Darstellung am wenigsten dem Text, dafür aber ihrer Ent-

stehungszeit, in der Überlegungen bezüglich der politischen Korrektheit des Buches im Raum standen.

Als weitere Figuren neben Jim, Lukas und Frau Waas werden auf allen Bildern König Alfons und Herr Ärmel gezeigt. Bei Tripp und Michl nimmt der König eine gesonderte Position in der Mitte des Bildes ein. Während Tripp diese Figur freundlich, aber durch die verschränkten Arme auch unbeteiligt wirken lässt, scheint sie bei Michl nachdenklich und beansprucht sehr viel Bildraum. Bei Rettich gruppiert sich König Alfons wie die anderen beiden männlichen Inselbewohner um Frau Waas. Herr Ärmel ist bei Michl besonders isoliert, wirkt aber auch bei Tripp und Rettich etwas abseits. Dies entspricht dessen Rolle in Endes Text.

Neben den übereinstimmenden Szenen, die – wie exemplarisch gezeigt wurde – unterschiedlich umgesetzt wurden, gibt es solche, die nur von zwei Illustratoren oder einem einzelnen dargestellt werden. So zeigt bloß Rettich Jim explizit mit seinem namensgebenden Knopf auf dem Hosenboden (vgl. Ende/Rettich 1984a, S. 21) oder das Abschleppen der Insel Neulummerland (vgl. ebd., S. 242f). Nur Michl illustriert die Szene, in der die befreite multikulturelle Kindergruppe auf einem Schiff zu sehen ist (vgl. Ende/Michl, 1983a, o. P.). Allein bei Tripp sieht man z. B. einen chinesischen Gelehrten mit Abbildungen von Drachen (vgl. J1, S. 87)¹⁶² oder einen chinesischen Landgendarm auf einem Hochrad (vgl. ebd., S. 200). Ein einziges Motiv findet sich sowohl bei Rettich (vgl. Ende/Rettich 1984b, S. 99) als auch bei Michl (vgl. Ende/Michl, 1983b, o. P.), nicht aber bei Tripp: die Fata Morgana eines Schlittschuh laufenden Kamels. Dadurch, dass Rettich

¹⁶² Diese Zeichnung geht auf einen Hinweis in Endes Typoskript zu *Jim Knopf* (eingesehen in der IJB München) zurück. Ende schreibt dort: „((Bild: Völlig lächerliche Darstellung von verschiedenen Drachen, die eher aussehen wie alles andere, nur nicht wie Drachen.))“. Voss (2009, S. 85f) bringt diese Darstellung nachvollziehbar in Verbindung zu nationalsozialistischen Abbildungen der Rassenlehre.

insgesamt noch etwas mehr Zeichnungen beisteuert als Tripp, kann er weitere Motive bzw. Szenen auswählen. Er nutzt dies z. B., um im ersten Band ausgiebig die im Text beschriebenen Skurrilitäten der Chinesen (vgl. Ende/Rettich 1984a, S. 42 und 48f) zu zeigen. Sowohl Rettich als auch Tripp betreiben ein humorvolles Spiel mit den im Text angelegten vielfältigen Größenverhältnissen, die sich vor allem in den Figuren Ping Pong und Tur Tur bündeln. Die Zeichner können – anders als der durch die immer gleiche Seitengröße festgelegte Michl – dabei die unterschiedlichen Formate ihrer Illustrationen einbeziehen (vgl. z. B. J1, S. 48 und S. 219; Ende/Rettich 1984a, S. 56f und S. 131). Eine motivische Besonderheit bei Michl ist, dass er häufig fantastische Figuren, vor allem die Drachen darstellt. Allein sechs von 24 Bildern in Michls erstem Band zeigen diese Wesen. Dabei werden sie sehr individuell und anthropomorph gezeichnet. Er akzentuiert damit deren Bedeutung für den fantastischen Weltentwurf Endes viel stärker als die beiden anderen Illustratoren. Weiterhin legt Michl im zweiten Band einen Schwerpunkt auf verschiedene Schiffe, wobei er seine realistische Darstellungsweise entfaltet.

Weitere Besonderheiten von Michls und Rettichs *Jim Knopf*-Ausgaben neben den inhaltlichen Schwerpunkten sind solche, die im Kontext der Entstehungszeit begründet liegen. Beide Ausgaben entstanden in den 80er-Jahren und damit über zwanzig Jahre nach Tripps Illustration der Erstausgaben. In dieser Zeit vollzog sich ein erheblicher Wandel in der Kindheitssicht und folglich der Kinderliteratur, der an den Neuillustrationen nicht spurlos vorüberging. So stehen Michls poetisch-realistische Zeichnungen unverkennbar im Einklang mit kinderliterarischen Tendenzen der 80er-Jahre. Er deutet etwa die Figuren psychologisch aus, stellt sie als Individuen dar, nicht als Typen wie Tripp, und entspricht damit der Psychologisierung von Figuren in der KJL. Außerdem entsprechen seine Illustrationen überwiegend Überlegungen der politischen Korrektheit. Jim wird, wie bereits beschrieben, nicht als „Negerjunge“ dargestellt, sondern als leicht farbig.¹⁶³ Michl zeichnet ihn darüber hinaus ganz als Kind. So verzichtet er darauf, Jim in Lokomotivführeruniform darzustellen. Selbst sein Lukas trägt bloß einen Blaumann und gelegentlich eine Schiebermütze. Der politischen Korrektheit bzw. den pädagogischen Vorstellungen der Entstehungszeit entspricht, dass Jim bei Michl nicht raucht bzw. noch nicht einmal mit einer Pfeife dargestellt wird.¹⁶⁴ Damit stimmen Michls Illustrationen mit der Ausrichtung der Überarbeitung des Textes für die entsprechende Ausgabe überein: Im Zuge der Neuillustration wurde 1983 eine inhaltlich relevante Namensänderung vorgenommen. Aus China wurde Mandala. Als Erklärung für diese Entscheidung Endes, die bis heute beibehalten wurde, werden widersprüchliche Motive genannt. Von Verlagsseite heißt es, Ende habe sich mit dem realen System in China nicht (mehr) identifizieren können und daher die Änderung gewünscht. Endes Freund Roman Hocke geht dagegen davon aus, dass Ende damit auf Angriffe reagierte, die ihm ein realitätsfernes Chinabild

¹⁶³ Rösch (2000, S. 172) bewertet die illustratorische Stilisierung des Protagonisten zum Weißen als Widerspruch zur Textintention. Dem wird hier zugestimmt.

¹⁶⁴ Im Text wird im letzten Kapitel des ersten Bandes erwähnt, dass Li Si Jim eine Pfeife zur Verlobung schenkt. Tripps Jim ist dementsprechend bereits auf den Cover-Illustrationen mit Pfeife im Mund zu sehen, im Inneren des zweiten Bandes steckt die Pfeife als Teil seiner Uniform zumeist im Gürtel, während Lukas überwiegend raucht. Rettichs Jim hält auf dem Cover des zweiten Bandes die Pfeife in der Hand, wird aber im Buchinneren nur auf einzelnen sehr kleinformatigen Zeichnungen mit Pfeife gezeigt.

vorwarfen (vgl. Geinitz 2011). In jedem Fall geht es aber um eine Änderung, die die politische Korrektheit des Werkes betrifft, um die sich auch Michls Illustrationen bemühen.

In der von Rettich illustrierten Lizenzausgabe aus dem Jahr 1984 ist hingegen noch von China die Rede. In den Zeichnungen finden sich demgegenüber – wenngleich nicht so offensichtlich wie bei Michl – ebenfalls Hinweise auf eine Verortung in den 80er-Jahren. So ist Rettichs Figurenauffassung bei aller Ähnlichkeit weniger karikaturistisch und nicht ganz so reduziert wie bei Tripp. Er stellt bspw. die Emotionen der Figuren über deren Mimik stärker dar. Immer wieder weinen die Protagonisten oder sehen erschrocken aus. Tripps Figuren erscheinen dagegen eher gleichbleibend fröhlich. Dem entsprechen auch die Marionetten der Augsburger Puppenkiste, die nach Tripps Vorbild entstanden. In Massenszenen individualisiert Rettich die Statisten im Hintergrund, während Tripp – wenn überhaupt – nur rudimentär angedeutete Zuschauer darstellt. Insgesamt formuliert Rettich häufiger Hintergründe aus, entweder figürlich oder landschaftlich. Tripp beschränkt sich – wie bereits dargestellt wurde – meist auf wesentliche Bild-Elemente, hauptsächlich Figuren oder landschaftliche Besonderheiten. Zudem gestaltet Rettich seine Zeichnungen räumlicher als Tripp. Figuren werden durch den Einsatz von Schatten etwa im Bereich der Kleidung plastischer dargestellt. Auch entsprechen deren Proportionen etwas mehr der Realität. Trotz ihrer Verspieltheit sind Rettichs Zeichnungen dadurch weniger nah an Kinderzeichnungen. Abgesehen von diesen zeitbedingten Abgrenzungen der späteren Illustratoren von Tripps ursprünglicher Version gibt es konkrete Anhaltspunkte für eine Bezugnahme Michls und Rettichs auf Zeichnungen der Originalausgabe. Bei Michl verweisen zwei Illustrationen durch Ähnlichkeiten im Bildaufbau auf eine Orientierung an Tripp: Die Darstellungen der Fahrt aus der Drachenstadt (vgl. J1, S. 184; Ende/Michl, 1983a, o. P.) und von Emmas Flug unter dem Regenbogen (vgl. J2, S. 89; Ende/Michl, 1983a, o. P.). Rettichs Illustrationen ist durch häufige Ähnlichkeiten in Perspektiven, Bildaufbau, Seiteneinteilung und sogar bestimmten Figurengesten anzusehen, dass er sich intensiv mit Tripps Zeichnungen auseinandergesetzt haben muss.

Als eine Besonderheit von Tripps Peritext, die nicht die Illustrationen, sondern die Typografie betrifft, konnte herausgestellt werden, dass er Handschrift im Zusammenhang mit der Thematik des Bildungsromans vielfältig einsetzt. Rettich und Michl gehen in jeweils anderer Weise mit den typografisch abgehobenen Bestandteilen aus Endes Text um. Dabei zeigen sich wiederum Ähnlichkeiten von Rettich zu Tripp: Auch Rettich gestaltet nahezu sämtliche diegetischen Schriftbestandteile, die von Endes Text vorgegeben sind, händisch aus und rahmt sie teilweise illustratorisch. Allerdings verzichtet er auf eigene erklärend-kommentierende handschriftliche Textbestandteile zu seinen Illustrationen, eine Strategie, die Tripps Gestaltung der *Jim Knopf*-Bände auszeichnet. Michl hingegen gestaltet nur einzelne der diegetischen Dokumente handschriftlich, so z. B. die Inschrift des Gurumusch-Magneten und die Briefe der „Wilden 13“. Viele andere, selbst so wesentliche wie die Schilder in der Drachenstadt und das Pergament des Prinzen Myrrhen, werden in Michls Ausgabe nur durch leichte Veränderungen der Typografie vom übrigen gesetzten Text abgehoben. Damit ist bei Michl die Strategie der Simulation von Original-

lität weniger stark angelegt als bei Rettich und Tripp. Auch fehlen dadurch Momente der Leseraktivierung.

Zusammenfassend ergibt sich aus dem Vergleich der beiden Neuillustrationen mit Tripps Version, dass die späteren Ausgaben auf Bildebene Anpassungen an die Entstehungszeit in den 80er-Jahren vornehmen. Teilweise geht dies zulasten der Textnähe. In unterschiedlichem Ausmaß – bei Rettich erheblich stärker als bei Michl – finden sich motivische Bezugnahmen auf Tripps Illustrationen. Ferner ergibt sich durch die Wahl des Zeichenmittels sowie die Anzahl und Anordnung der Illustrationen zum Text eine größere Nähe zwischen Rettich und Tripp. Insgesamt erscheinen Michls Zeichnungen am deutlichsten als eigenständiger, abgrenzbarer Bestandteil der Bücher. Sie sind teilweise signiert, befinden sich auf gesondertem Papier und zeigen auch sonst wenige formale Verbindungen zum Text. Anders als bei Tripp stellt sich bei ihm wie bei Rettich nie die Frage, ob ein Element des Peritextes vom Textautor oder vom Illustrator stammt. Als Besonderheiten von Tripps Ausgaben kristallisieren sich damit im Vergleich seine Überformung der Rahmenbereiche sowie seine Verwendung eigener handschriftlicher Texte heraus, die im Zusammenhang mit einem metafiktionalen Spiel zu sehen sind.

2.5 Michael Endes Text und die Bedeutung der unsichtbaren Co-Autoren

Im folgenden Abschnitt werden zunächst die Ergebnisse aus der paratextorientierten Werkanalyse von *Jim Knopf* auf den drei Analyseebenen zusammengefasst. Diese werden anschließend vor dem Hintergrund der multiplen Autorschaft interpretiert. Dabei wird herausgestellt, wie der K. Thienemanns Verlag und der Illustrator Tripp dieses Werk beeinflussten und Endes Text ergänzten. Weiterhin wird anhand der Neuillustration durch Michl sowie der aktuellen Ausgaben zu *Jim Knopf* behandelt, wie im Verlauf der Publikationsgeschichte mit Elementen des Peritextes umgegangen wurde. Dabei wird sich zeigen, dass sich trotz scheinbarer Kontinuität, die sich im Fortbestehen von Tripps Illustrationen ausdrückt, auch gravierende Änderungen im Peritext der Bände ergaben. Abschließend erfolgt eine Einbettung in Tripps Werk, bezugnehmend auf die Fragestellungen, die im Fazit zu *Marco und der Hai* (vgl. Kapitel IV.1.4) formuliert wurden. Gefragt wird also: Überträgt Tripp Strategien aus seinem eigenen Werk auf den Peritext zu Endes Text? Animiert ihn der Fremdtext daneben zu anderen peritextuellen Strategien bzw. Ergebnissen?

Die paratextorientierte Werkanalyse ergab hinsichtlich der Produktion und Rezeption (Analyseebene 1) folgendes Bild: Die Entstehung des Werkes *Jim Knopf* begann mit einem Schreibprozess, den der Autor Ende als absichtsloses Sich-treiben-Lassen darstellt. Das Ergebnis, ein ca. 600 Seiten umfassendes Manuskript, wurde zunächst von vielen Verlagen abgelehnt. Erst durch die Annahme des K. Thienemanns Verlages, die von Ende beeinflusste Auswahl des Illustrators Tripp und die gestalterische Zusammenarbeit von Ende, Tripp und dem Verlag nahm das Werk konkrete Züge an. Ein wesentlicher Schritt zum Erfolg war weiterhin die Aufteilung in zwei Bände, die auf Betreiben des Verlages erfolgte, aber auch mit der Doppelstruktur des Textes vereinbar ist.

Die Rezeption des Werkes wurde dann neben der frühen Aufnahme in den Medienverbund maßgeblich durch die Auszeichnung des ersten Bandes mit dem Deutschen Jugendbuchpreis geprägt. In der frühen Kritik wurden in Folge der entsprechenden Jurybegründung auch die Illustrationen gelegentlich berücksichtigt. Die Wahrnehmung des Textes stand allerdings klar im Vordergrund. Für die KJL-Forschung ist *Jim Knopf* ein epochaltypisches Werk der Nachkriegszeit. Trotz gelegentlicher ideologisch motivierter Kritik ist dessen Klassikerstellung unumstritten. Beispielshaft für aktuellere Diskurse zu *Jim Knopf* sind die literatur- bzw. kulturwissenschaftlichen Überlegungen von Voss (2009) und Decker (2012).

Bezüglich der Hinweise auf die Autoren Ende und Tripp im Peritext wurde in einem weiteren Analyseschritt festgestellt, dass beide die verlegerischen Hinweise auf ihre Personen um ein metafiktionales selbstinszenatorisches Spiel ergänzen. Ende nutzt die Umschlaginnenklappen für den Entwurf einer Autorfiktion, Tripp verewigt sich durch (visualisierte) Signaturen.

Die Analyse von Anfängen und Enden (Analyseebene 2) zeigte anschließend die wesentlichen und vielfältigen Funktionen der Schutzumschläge beider Bände auf: Durch die einprägsame Visualisierung der Figuren Jim und Lukas innerhalb der Umschlagillustrationen werden Characters geschaffen, die weit über die Bücher hinaus bekannt wurden. Warnhinweise, Geheimbotschaften und der Entwurf einer Autorfiktion auf den Umschlaginnenklappen beider Bände ergeben eine vielseitige Auseinandersetzung mit Fiktion und Realität. Ende offenbart hier seine Kindheitsicht, indem er den jungen Rezipienten zum Mittler der Fantasie und moralischen Hoffnungsträger stilisiert.

Auch die Rahmenbereiche der Bücher, die in einem weiteren Schritt behandelt wurden, enthalten vielfältige Text- und Bild-Elemente. Neben der Vorstellung von Figuren und Setting wird dort das metafiktionale Spiel der Umschläge weitergesponnen, so z. B. im zweiten Band durch die pseudofaktuale Darstellung des Perpetumobils im vorderen Vorsatz und die Autorenzeichnung als Epilogbild.

Weiterhin wurden Anfänge und Enden des Textblockes, also die Rahmenkapitel, in den Blick genommen. Hierbei zeigte sich, dass diese sorgfältig durchkomponiert wurden. In Abstimmung auf die Aufteilung in zwei Bände erfolgt darin eine Strukturierung und inhaltliche Ausgestaltung, die durch wiederkehrende Motive und Formulierungen geprägt ist und es dem Leser erlaubt, sich auch im zweiten Band schnell zurechtzufinden.

Hinsichtlich der Analyse des Textblockes (Analyseebene 3) konnte formal eine unregelmäßige, aber inhaltlich abgestimmte Anordnung der Peritext-Elemente zum Text festgestellt werden. Illustrationen in unterschiedlichen Formaten und Positionen gegenüber dem Text befinden sich nur auf jeder fünften bis sechsten Seite des Textblockes, der typografisch unauffällig gehalten ist. Ein typografisches Charakteristikum sind hingegen die zahlreichen handschriftlichen Elemente, die in den Textblock und die Illustrationen eingefügt wurden.

Inhaltlich wurde die Beziehung von Text und Peritext anhand der drei Aspekte polare Bildlichkeit, märchenhafte Technik und formale Bildung untersucht, die in der Sekundärliteratur bezogen auf Endes Text hervorgehoben werden. Hier wurde gezeigt, dass der Peritext diese Inhalte in

unterschiedlicher Weise akzentuiert: Mit einer bewusst einfachen Darstellung, die an Kinderzeichnungen erinnert, greift Tripp als Illustrator die polare Bildlichkeit, also Endes gegensätzlich strukturiertes, anschaulich beschriebenes Setting, auf. Die Illustrationen betonen einen zentralen Gegensatz, den zwischen Unordnung und Ordnung, durch die Gegenüberstellung von Dynamik und Struktur, wie anhand von Zeichnungen der „Wilden 13“ bzw. der „zwölf Unbesiegbaren“ verdeutlicht wurde. Der Aspekt der märchenhaften Darstellung von Technik wird von den Illustrationen zurückhaltend umgesetzt. Während Endes Text vor allem in der Darstellung der Lokomotive Emma Technik anthropomorphisiert und Fantastisches teilweise mystifizierend inszeniert, zeigen die Illustrationen mit einfachen Mitteln eher die technische Seite auf und stellen das Fantastische nicht als ungewöhnlich heraus. Dem dritten inhaltlichen Aspekt, der formalen Bildung bzw. der Interpretation von *Jim Knopf* als Bildungsroman, entspricht im Peritext der vielfältige Einsatz von diegetischer und extradiegetischer Schrift. Wie *Jim Knopf* wird auch der kindliche Leser hierdurch zum Umgang mit Schrift animiert. Außerdem wird über Handschrift zur Figurencharakterisierung beigetragen, strukturelle Gewalt in Form von Schildern dargestellt, der exotische Weltentwurf betont und die Spannung gesteigert.

Die Untersuchung von Besonderheiten der bildnerischen Gestaltung ergab schließlich eine Dominanz der Figurendarstellung und eine variantenreiche, inhaltlich motivierte Auswahl von Perspektiven und Bildausschnitten.

Die paratextorientierte Werkanalyse der *Jim Knopf*-Bände macht auf allen drei Ebenen insbesondere darauf aufmerksam, dass dieses Werk in seiner Gesamtheit nicht alleine auf den Textautor Ende zurückzuführen ist. Auch andere Beteiligte waren intensiv in den Entstehungsprozess involviert und hatten entscheidenden Einfluss auf die Rezeption und den Erfolg dieser Bücher. Interpretiert man die Ergebnisse der Analyse vor dem Hintergrund der multiplen Autorschaft, so ergibt sich eine neue Sichtweise auf den Kinderklassiker: Während *Jim Knopf* bislang überwiegend als konsistentes Werk des singulären Autors Michael Ende gelesen wurde, treten hier daneben die Entscheidungen des K. Thienemanns Verlages – repräsentiert durch die Verlegerin Lotte Weitbrecht – und die Werkanteile Franz Josef Tripps als Illustrator hervor. Die Bedeutung des Verlages und Tripps bei der Entstehung von *Jim Knopf* in seiner bis heute vorliegenden Form gehen in diesem Fall so weit, dass von ihnen im Folgenden als von „unsichtbaren Co-Autoren“ gesprochen wird.

Die Bedeutung des Verlages als Teilhaber multipler Autorschaft zeigt sich neben der Tatsache, dass der K. Thienemanns Verlag als einziger unter vielen die Potenziale des Textes erkannte und damit das Erscheinen erst ermöglichte, vor allem in der Aufteilung in zwei Bände: Während Ende das Werk als einen Band plante, legte ihm Lotte Weitbrecht die Zweiteilung nahe. Ein Buch für Kinder, als das der Stoff publiziert werden sollte, hätte mit der großen Textmenge von Endes Manuskript überfordert. Auch waren, wie bereits geschildert, ökonomische Überlegungen relevant: Um der Zielgruppe das Werk besser zu präsentieren, wollte der Verlag eine so große Zahl von Illustrationen integrieren, dass es als ein Band zu teuer geworden wäre. Ende hatte bei der Werkentstehung Kinder nicht unbedingt als Adressaten im Blick, wie man schon daran sieht,

dass er – entgegen dem erfahrenen Kinderbuchverlag – solche Überlegungen im Schreib- bzw. Überarbeitungsprozess nicht selbst anstellte. Wenngleich sich die Erzählstruktur seiner Geschichte für eine Aufteilung eignet und die verlegerische Entscheidung sicher Anteil am Erfolg hatte, wird schon hier deutlich in die „Herrschaft“ des Autors Ende über sein Werk eingegriffen: Er musste zum Beispiel einen neuen Schluss für den ersten Band und einen Anfang für den zweiten schreiben. Dadurch lässt sich von multipler Autorschaft im Sinne einer maßgeblichen Beteiligung mehrerer Personen und Institutionen an der Werkentstehung sprechen, die für den Leser nicht sichtbar wird.

Das Prinzip der multiplen Autorschaft wird durch die Beteiligung Tripps am Entstehungsprozess fortgeführt. Dieser leistet einen Beitrag zur Vereinheitlichung der beiden Bände, die durch die äußerliche Zweiteilung notwendig wurde. Vor allem aber bringt er sich deutlich in das Werk ein, überformt dessen Rahmenbereiche, als wären es seine eigenen Bücher bzw. Texte und trägt neben den üblichen Innentextillustrationen eigene handschriftliche Textbestandteile bei. Tripps Peritext unterstützt ferner die Adressierung des Werkes an Kinder. Die Mehrfachadressierung, die verschiedenen Ebenen des Textes, die sich nur an Erwachsene richten, sind den Bänden äußerlich nicht anzusehen. Endes Text spricht sowohl mit den intertextuellen Bezügen – unter anderem zum Artusroman und zur christlichen Mythologie – als auch mit der historischen Ebene, die Voss (2009) aufgedeckt hat, erwachsene Leser an. Tripp und der Verlag machen *Jim Knopf* gewissermaßen erst zu scheinbar reinen Kinderbüchern. Die Zweiteilung wie die äußere Aufmachung, vor allem die Umschlag- und Innentextillustrationen in ihrer kindlich anmutenden Reduktion, verheißen dem Leser eindeutig, Kinderbücher in der Hand zu halten.¹⁶⁵

Ebenso wie der Textautor Ende, der die Außenbereiche der Bücher zur Selbstinszenierung nutzt, indem er im Rahmen der Schutzumschläge eine Autorfiktion entwirft, bringt Tripp selbstreferenzielle und metafiktionale Elemente ein. Hierzu zählen vor allem seine visualisierten und handschriftlichen Signaturen. Diese Selbstzeugnisse sind zum einen im Zusammenhang mit der fehlenden Inszenierung des Illustrators durch den Verlag zu sehen, haben zum anderen aber auch eine Positionierungsfunktion. Schlussendlich schafft Tripp sogar zeichnerisch eine Autorfigur, in der die Grenze zwischen Text- und Bildautor unterlaufen wird.

Zwar war Tripp in der Ausgestaltung dieser Arbeit nicht völlig frei, sowohl Absprachen mit dem Verlag als auch mit Ende selbst beeinflussten seine Werkanteile. Er zeigt sich hier jedoch als selbstbewusster Akteur bei der Werkentstehung. Diese Haltung stimmt mit seiner damals noch bestehenden Absicht überein, sich selbst als Autor-Illustrator zu profilieren. Er bringt seine Stärken in die Buchgestaltung ein, setzt sich intensiv mit dem Text auseinander und liefert dem Verlag weit mehr als bloße Textillustrationen. Tripp schien sich dem Text gewachsen zu fühlen, der ihm im Abgleich mit anderen Publikationen des damaligen Kinderbuchmarktes als außerordentlich, innovativ und herausfordernd aufgefallen sein muss. Man kann sogar davon ausgehen, dass der *Jim Knopf*-Stoff genau seinen Vorstellungen von fortschrittlicher, ausgefallener und ab-

¹⁶⁵ Einen weiteren Beitrag zur Wahrnehmung als reine Kindergeschichten leistet die Adaption der Augsburger Puppenkiste.

wechsungsreicher Kinderliteratur entsprach und ihn zu einem Vorgehen reizte, das über die einfache Auftragserfüllung hinausging: Animiert durch diese ungewöhnliche Textvorlage schuf er in seinem Metier eine ebenso experimentelle künstlerische und dabei zugleich auf den kindlichen Adressaten abgestimmte Arbeit.

Die eigenständige inhaltliche und ästhetische Leistung, die die von Tripp beigetragenen bildlichen, textuellen und typografischen Elemente in sehr enger Verbindung mit Endes Text erbringen, sind zum einen eine Stärke des Werkes. Sie eröffnen eine eigene Ebene, die über den an sich schon vielschichtigen Text Endes noch hinausgeht. Tripps Bilder, insbesondere seine durchkomponierten Umschläge, machen die Figuren zu memorierbaren Typen, an die auch der Medienverbund sehr gut anschließen konnte. Seine Zeichnungen interpretieren und verdeutlichen die Figurenbeziehungen und legen tiefere Textschichten wie z. B. den Gegensatz zwischen Dynamik und Struktur mit ihren Mitteln offen. Teilweise geben sie Hinweise auf den Fortgang der Geschichte wie bei der Abbildung der Zwölfzahl der „Wilden 13“ in den Rahmenbereichen des zweiten Bandes. Pseudofaktuale handschriftliche Texte charakterisieren und persiflieren die Figuren, auch unterstützen sie den bereits in der Autorfiktion propagierten scheinbaren Wahrheitsgehalt der Geschichte. Handschriftliche Bestandteile stehen weiterhin im Zusammenhang mit der Thematik des Bildungsromans und bringen kombiniert mit den Zeichnungen eine eigene komische Wirkung hervor.

Diese Stärke von Tripps Werkanteilen, die Überformung von Endes Text mit eigenen Mitteln, bewirkt zum anderen aber auch eine fehlende Abgrenzbarkeit der einzelnen Werkbestandteile, die die *Jim Knopf*-Bände zu einem konsistenten Werk und die Grenzen zwischen den Beteiligten für den Leser unsichtbar machen.

Der Verlag und Tripp prägten also das Werk so stark, dass sie im Sinne multipler Autorschaft als für den Leser weitgehend unsichtbare Co-Autoren Endes gelten können. Innerhalb der Publikationsgeschichte von *Jim Knopf* nahm Ende allerdings Einfluss darauf, dass Tripps Werkanteile von seinem Text getrennt bzw. komplett entfernt wurden: Er setzte sich gegen den Willen des Verlages für Neuillustrationen durch Reinhard Michl ein, die Tripps Zeichnungen ersetzen sollten (vgl. Kapitel IV.2.4). Diese Bestrebungen Endes werden im Folgenden vor dem Hintergrund der multiplen Autorschaft und seines Selbstverständnisses als zunehmend etablierter Kinderbuchautor interpretiert. Hier wird davon ausgegangen, dass Ende sich 1983, als er sowohl *Momo* (1973) als auch *Die unendliche Geschichte* (1979) veröffentlicht hatte, nicht ohne Grund für eine Neuillustration der *Jim Knopf*-Bände einsetzte. Vielmehr wird angenommen, dass Ende als bekannter, selbstbewusster Autor immer genauer wahrnahm, welche Rolle der Peritext für seine Werke spielte. So gab er die Gestaltung des Peritextes bei seinen wichtigsten Werken nur ungern aus der Hand: Für *Momo* zeichnete er selbst die Illustrationen, bei *Die unendliche Geschichte* war er maßgeblich in die Entscheidung über die inhaltlich äußerst relevante und aufwändige Ausstattung eingebunden und begleitete den Illustrationsprozess intensiv.¹⁶⁶ Auch bei den filmischen

¹⁶⁶ Vgl. zur Bedeutung der Medialität des Buches in *Die unendliche Geschichte* Lexe 2016.

Adaptionen wollte Ende die Kontrolle über die eigenen Stoffe nicht verlieren, was bekanntermaßen nicht immer gelang. In dieser Linie steht nun, dass er bei *Jim Knopf* ebenfalls in die Ausstattung der Bände eingriff: Statt der Illustrationen Tripps, der zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben war, wurde auf Endes Betreiben die Neuillustration durch den jungen Michl durchgesetzt. Ende war auch hier stark in den Entstehungsprozess involviert. Das Ergebnis fiel – wie gezeigt wurde – deutlich anders aus als bei Tripp. Neben ästhetischen Gesichtspunkten und Anpassungen an die Entstehungszeit der 80er-Jahre, etwa der zeichnerischen Psychologisierung der Figuren und Überlegungen der politischen Korrektheit sowie der Betonung der fantastischen Elemente des Buches, wird für Ende ausschlaggebend gewesen sein, dass Michls Illustration leichter vom Schrifttext abgrenzbar war. Letztlich stellte sich Ende mit dieser Entscheidung, die er gegenüber dem Verlag durchsetzen musste, gegen die Überformung seines Werkes durch die multiple Autorschaft unter Beteiligung Tripps.

Innerhalb der Publikationsgeschichte von *Jim Knopf*, die mit Ausrichtung auf den Umgang des Verlages mit Elementen des Peritextes und bezogen auf die aktuellen Ausgaben schlaglichtartig weiterverfolgt werden soll, war die Neuillustration durch Michl bei weitem nicht der letzte Schritt. Neuerlich zeigte sich die starke Position des K. Thienemann Verlages, als dieser sich bereits 1990 gegen den Willen des Autors Ende stellte, indem er Michls Version wieder durch die Tripps ersetzte. Vom Verlag wurde zu diesem Zeitpunkt der Peritext gewählt, der den Erfolg weiterhin wahrscheinlicher machte: Die Illustrationen der Erstausgabe waren mittlerweile so untrennbar mit dem Text verbunden und durch den Medienverbund verbreitet, dass man sie nicht mehr ohne Schaden ersetzen konnte. Diese Politik des Verlages setzt sich in dessen aktueller Praxis fort, die Originalillustrationen seiner – häufig von Tripp ausgestatteten – Klassiker mit Texten Endes und Preußlers durch Kolorierung aufzuwerten. Statt Erneuerung, etwa durch (farbige) Neuillustrationen, wird hier auf historistische Weise Bewährtes erhalten.¹⁶⁷ Ähnliches gilt für die Bilderbuchversionen zu einzelnen Episoden der Bände, die den Stoff einem jüngeren Zielpublikum anpassen. Auch hier werden keine Experimente auf illustratorischer Ebene gewagt, sondern es erfolgt eine – nicht immer überzeugende – Orientierung an den Originalillustrationen Tripps in Verantwortung des Illustrators Mathias Weber.

Bei dieser Strategie der Bewahrung, die vor allem auf die wiedererkennbaren Illustrationen setzt, werden allerdings einige wesentliche andere Bestandteile des originalen Peritextes nicht berücksichtigt. Dies betrifft insbesondere solche Elemente, die sich im äußeren Bereich der Erstausgaben bzw. vor und nach dem Textblock befinden. An diesen Stellen zeigt sich in den Originalausgaben ein breites Spektrum von Text- und Bildbestandteilen, die Hinweise auf den Inhalt der Bücher und die Vorgehensweise der beiden Autoren geben. Diese Spuren sind in den aktuellen Aus-

¹⁶⁷ Eine andere verlegerische Vorgehensweise ist es, mehrere Illustrationen von Kinderklassikern gleichzeitig aufzulegen. Dies tut unter anderem der Oetinger Verlag mit einigen Werken Astrid Lindgrens (z. B. farbige Neuillustrationen von Katrin Engelking zu den *Pippi Langstrumpf*- [EA ab 2007] und den *Bullerbü*-Bänden [EA ab 2014] parallel zu den älteren Versionen mit Zeichnungen von Walter Scharnweber, Rolf Rettich und Ilon Wikland). Auch ein Werk Tripps im Thienemann Verlag, Boy Lornsens *Robbi, Tobbi und das Fliewatüüt*, wird gegenwärtig noch in einer neueren Version mit farbigen Bildern von Günther Jakobs (EA 2009) aufgelegt.

gaben dadurch verwischt, dass auf die Verwendung von Schutzumschlägen verzichtet wird und einige darauf enthaltene Elemente keinen anderen Platz innerhalb des Peritextes erhalten. Hier erscheint der Informationsverlust, der dem Rezipienten durch Veränderungen des Peritextes entsteht, gravierend: Sowohl die poetologischen und leseraktivierenden Momente der Umschlaginnenklappen als auch die illustratorischen Hinweise auf den Fortgang der Geschichte wie die Zwölfzahl der Mitglieder der „Wilden 13“ auf dem Umschlag des zweiten Bandes haben die peritextuellen Anpassungen in der Zwischenzeit nicht überstanden (vgl. Ende 2015a; 2015b). Endes Autorfiktion wurde ebenso getilgt wie die Signaturen Tripps auf den Einbänden. Letzteres führt dazu, dass Tripp im Äußeren der aktuellen Ausgaben noch weniger präsent ist als auf den Erstausgaben, bzw. dort gar nicht mehr erscheint.¹⁶⁸ Zwar sind Teile dieser verlegerischen Veränderung nachvollziehbar, so etwa dass auf die direkte Ansprache der Leser durch den mittlerweile verstorbenen Autor Ende und die Aufforderung, Briefe an ihn zu senden, im Sinne der Annahme mündiger Leser verzichtet wurde. Der wenig sensible Umgang mit poetologisch und narrativ wesentlichen Elementen des Peritextes dieses Kinderklassikers fordert aber zu einem prinzipiell aufmerksamen Umgang mit den Veränderungen in kinderliterarischen Peritexten und einem Vergleich mit den Erstausgaben auf.¹⁶⁹

Nachdem die Ergebnisse der paratextorientierten Werkanalyse von *Jim Knopf* dargestellt, vor dem Hintergrund der multiplen Autorschaft interpretiert und um den Blick auf die Publikationsgeschichte ergänzt wurden, wobei Tripps Werkanteile neben den Entscheidungen des Verlages ins Bewusstsein rückten, soll abschließend noch eine Einbettung von *Jim Knopf* in Tripps kinderliterarisches Werk erfolgen. Dazu wird ausgehend von den Ergebnissen zu *Marco und der Hai* gefragt, inwiefern Tripps peritextuelle Strategien in *Jim Knopf* mit denjenigen aus dem eigenen Werk übereinstimmen bzw. ob ihn Ende Text darüber hinaus zu anderen Strategien animierte.

Vergleicht man Tripps peritextuelle Strategien aus *Marco und der Hai* mit denen aus *Jim Knopf*, so fallen zunächst deutliche Übereinstimmungen auf. In beiden Werken spielt, wie gezeigt werden konnte, die Überformung der Rahmenbereiche eine große Rolle, die durch illustratorische und typografische Elemente zu Übergangszonen zwischen Fiktion und Realität werden. Eine weitere Parallele ergibt sich – verstärkt, aber nicht nur in diesen Bereichen – durch die Einbeziehung pseudofaktualer Texte, häufig verbunden mit dem Einsatz von Handschrift. Sowohl in *Marco und der Hai* als auch in *Jim Knopf* sind damit verschiedene Funktionen, etwa die Figurencharakterisierung und Satire sowie die Simulation von Originalität, aber auch die Materialisierung des Schreibprozesses im leseraktivierenden Sinne verknüpft. Eine weitere peritextuelle Strategie Tripps, die sich in *Marco und der Hai* finden lässt, und die er auf *Jim Knopf* überträgt, ist die Selbstdarstellung bzw. Positionierung durch (visualisierte) Signaturen, verbunden mit dem Schaffen von Autorfiktionen und dem Streben nach Verewigung. Zwar tritt Tripp in *Jim Knopf*

¹⁶⁸ Dafür wird er zumindest im Inneren der kolorierten Bände neben Ende und Weber innerhalb einer Autorennotiz erwähnt (vgl. Ende/Tripp/Weber 2015a und b).

¹⁶⁹ Andere Elemente, die zwischenzeitlich aus dem Peritext der aktuellen Ausgaben getilgt waren, sind nun aber an anderer Stelle wieder eingefügt worden, so die Perpetumobilskizze.

nicht mehr so dominant auf wie in seinem eigenen Buch, er bringt sich aber dennoch in die Illustrationen ein und ergänzt damit Endes Autorfiktion. Hinsichtlich dieser drei komplexen peritextuellen Strategien – Überformung der Rahmenbereiche, pseudofaktuale Texte und Handschrift sowie (visualisierte) Signaturen –, die Tripp prototypisch in *Marco und der Hai* entwickelt und in *Jim Knopf* ebenfalls zum Einsatz bringt, kann man davon sprechen, dass Tripp hier den Fremdtext mit seinen eigenen Mitteln überformt. Er ergänzt auf diese Weise die metafikionalen Elemente des Textautors Ende und agiert somit als zweiter Autor, nicht als bloßer Illustrator.

Darüber hinaus animiert ihn Endes Textvorlage dazu, Fähigkeiten zu entfalten, die er bei seinem eigenen Text nicht anwenden konnte: Endes vielschichtiger fantastischer Weltentwurf ruft bei Tripp eine Darstellungsweise hervor, die mit einfachsten Mitteln eine für Kinder höchst reizvolle Umgebung entstehen lässt. Insbesondere die von Ende auf Textebene entworfenen prägnanten Figurentypen regen Tripp dazu an, visuell entsprechende Charaktere zu entwickeln, die schließlich so einprägsam wurden, dass sie selbst losgelöst vom Text funktionieren. Vergleichbare Figurentypen fehlen im Text von *Marco und der Hai* und damit einhergehend auch in dessen Peritext. Das Verhältnis von Tripps eigenem Kinderbuch und den Illustrationen zu *Jim Knopf* kann also in zweifacher Weise charakterisiert werden: *Marco und der Hai* ist einerseits ein peritextueller Prototyp für *Jim Knopf*, da Tripp in seinem eigenen Kinderbuch Potenziale entwickelt, die auch bei Endes Text zum Tragen kommen. Andererseits übertrifft Tripp sich selbst mit seiner Gestaltung der *Jim Knopf*-Bände insofern, als er hier – angeregt durch Endes hervorragenden Text – seinen zeichnerischen Stil präzisieren konnte, der durch eine prägnante, karikaturnahe Darstellung memorierbarer Figurentypen und eine reduzierte grafische Darstellungsweise in Anlehnung an Kinderzeichnungen geprägt ist. Möglicherweise lässt sich mit diesen Vorzügen – neben der Qualität von Endes Text – auch ansatzweise erklären, weshalb Tripps eigene kinderliterarische Werke trotz ihres innovativen Potenzials nicht annähernd so erfolgreich wurden wie seine Illustrationen zu *Jim Knopf*.

Der Erfolg von *Jim Knopf* führte schließlich dazu, dass Tripp zu einem vielgefragten Illustrator wurde, der weitere anspruchsvolle kinderliterarische Texte ausstatten konnte. Ein zweites berühmtes Produkt seiner Arbeit als Illustrator, die Zeichnungen zu Otfried Preußlers Trilogie um den Räuber Hotzenplotz, wird im folgenden Kapitel analysiert. Wiederum werden hier die Fragen mitgedacht, inwiefern Tripp die Strategien, die er in *Marco und der Hai* entwickelte und bei *Jim Knopf* zur Anwendung brachte, auch bei Preußlers Text nutzt, und ob diese Textvorlage ihm umgekehrt neue Impulse für peritextuelle Verfahren bietet.

3 „Seine wohl bekannteste zeichnerische Erfindung“¹⁷⁰ – *Der Räuber Hotzenplotz* (1962/1969/1973)

Im selben Jahr wie *Jim Knopf und die Wilde 13* (Ende/Tripp 1962) erschien ein weiterer von Tripp illustrierter Kinderklassiker, *Der Räuber Hotzenplotz* mit Text von Otfried Preußler. Diesem erfolgreichen ersten Band folgten mit *Neues vom Räuber Hotzenplotz* (Preußler/Tripp 1969) und *Hotzenplotz 3* (Preußler/Tripp 1973) mit großem zeitlichem Abstand zwei weitere. Im Folgenden wird der Inhalt der Trilogie zur besseren Orientierung kurz wiedergegeben, um anschließend die Schwerpunkte ihrer Analyse zu benennen.

Der Räuber Hotzenplotz beginnt mit dem Diebstahl von Großmutter's musikalischer Kaffeemühle. Der gefürchtete Räuber, bewaffnet mit Pfefferpistole und sieben Messern, verschleppt das Diebesgut in seine Räuberhöhle im Wald. Während Wachtmeister Dimpfelmoser ihn steckbrieflich suchen lässt, werden Kasperl und sein Freund Seppel selbst aktiv: Sie wollen den Räuber überlisten, werden dabei aber von Hotzenplotz durchschaut und gefangengenommen. Da die beiden Freunde zur Tarnung Kasperlmütze und Seppelhut getauscht haben, beginnt nun eine Verwechslungskomödie für den Räuber und seinen Freund, den großen und bösen Zauberer Petrosilius Zwackelmann. Seppel muss bei Hotzenplotz bleiben und für ihn schwer arbeiten, Kasperl wird für einen Sack Schnupftabak an den Zauberer verkauft, um für Zwackelmann lästige Hausarbeiten zu erledigen. Kasperl fügt sich aber nicht in dieses Schicksal: Er stellt sich dumm, um den Zauberer zu beirren und entdeckt in Zwackelmanns Abwesenheit die in eine Unke verzauberte Fee Amaryllis. Mit Hilfe von Feenkraut kann Kasperl die Fee erlösen, die schließlich den Zauberer und sein Schloss vernichtet. Zwackelmann hat aber noch vor seinem Ende den Räuber in einen Gimpel verzaubert, den die beiden Jungen nun in einem Vogelkäfig in die Stadt zu Wachtmeister Dimpfelmoser bringen. Sie verwandeln den Vogel mit dem Wunschring der Fee Amaryllis zurück in den Räuber, der ins Spritzenhaus gesperrt wird, und geben der Großmutter ihre Kaffeemühle zurück. Die Geschichte endet bei Kaffee und Kuchen in Großmutter's Haus.

In *Neues vom Räuber Hotzenplotz* lockt der weiterhin gefangene Räuber den mittlerweile zum Oberwachtmeister ernannten Dimpfelmoser ins Spritzenhaus, versetzt ihm einen Schlag auf den Kopf, zieht sich die Polizeiuniform an, fesselt Dimpfelmoser und befreit sich selbst. Verkleidet als Wachtmeister überfällt er erneut die Großmutter und isst ihr das gesamte Mittagessen, neun Bratwürste mit Sauerkraut, weg. Großmutter fällt in Ohnmacht, der Räuber entkommt in Richtung Räuberhöhle und plant, sich an Kasperl und Seppel zu rächen. Im Städtchen müssen zunächst die Lage durchschaut, die Großmutter wiederhergestellt und Dimpfelmoser neu eingekleidet werden. Dann versuchen Kasperl, Seppel und der Oberwachtmeister, den Räuber wieder ins Spritzenhaus zu locken, werden aber von Hotzenplotz überrumpelt und selbst eingesperrt. Dimpfelmoser befreit sich und die Kinder aus dem Spritzenhaus. Sie stellen fest, dass die Großmutter mitten in der Nacht nicht zuhause ist und suchen sie vergeblich. Es stellt sich heraus, dass Hotzenplotz die alte Dame entführt hat und Lösegeld fordert. In dieser Lage erinnert sich Dimpfelmoser an die Hellseherin Witwe Portiunkula Schlotterbeck, die in Schlafrock und Zigarren rauchend mit Wasti zusammenlebt, ihrem aus Versehen in ein Krokodil verwandelten Dackel. Bei der misslungenen Lösegeldübergabe werden Kasperl und Seppel von Hotzenplotz gefangengenommen. Dimpfelmoser, der die Geschehnisse in der Wahrsagekugel von

¹⁷⁰ Für diese Überschrift wurde ein Zitat von Kleye (1984, S. 562) gewählt, das sich auf Tripp und die Figur Hotzenplotz bezieht.

Frau Schlotterbeck verfolgt hat, bricht mit Wasti zur Räuberhöhle auf und nimmt dort den Räuber gefangen. Während Hotzenplotz diesmal sicherheitshalber ins Kreisgefängnis muss, feiern die anderen bei Bratwurst mit Sauerkraut ihren Sieg. Die Kinder beschließen, Frau Schlotterbeck bei der Rückverwandlung von Wasti in einen Dackel zu helfen.

In *Hotzenplotz 3* schließlich kehren sich die Verhältnisse um: Der Räuber, der wegen guter Führung vorzeitig entlassen wurde, möchte seinen Räuberberuf an den Nagel hängen, weil er die Last und Einsamkeit des Räuberlebens spürt. Schnell muss er feststellen, dass ihm niemand seine guten Absichten glaubt. Stattdessen überlistet ihn die Großmutter und sperrt ihn in ihr Waschhaus ein, aus dem Hotzenplotz erst nach Vorzeigen seines Gefängnisentlassscheins widerwillig von Dimpfmoser befreit wird. Auch Hotzenplotz' Vorbereitungen zur Aufgabe des Räuberda-seins – die Vernichtung von Schießpulver, Pistolen und Messern – werden missverstanden. Dimpfmoser und seine Freunde beobachten den Räuber dabei durch die Wahrsagekugel und unterstellen ihm böse Pläne. Kasperl und Seppel begreifen dann als erste, dass sich Hotzenplotz tatsächlich verändert hat und wollen ihm helfen bzw. die anderen aufklären. Doch der Räuber lässt sich wegen neuerlicher Verdächtigungen einschüchtern und macht sich davon. Kasperl, Seppel und Wasti suchen und finden ihn auf der hohen Heide. Zufällig frisst Wasti dort vom Feenkraut, das schon Amaryllis entwunschen hatte, und verwandelt sich wieder in einen Dackel. Bei Frau Schlotterbeck wird deshalb ein großes Festessen veranstaltet, an dem auch der ehemalige Räuber teilnehmen darf. Die Hellseherin legt ihm die Karten und Hotzenplotz erfährt, dass er ein Gasthaus aufmachen wird, ein Gedanke, der ihm gefällt. Am Ende der Trilogie steht also der endgültige Sieg des Guten über das Böse, der sich in der Wandlung des Räubers vollzieht.

Bei der paratextorientierten Werkanalyse der *Hotzenplotz*-Trilogie werden konkret folgende Schritte vollzogen: Zuerst wird in Bezug auf Produktion und Rezeption (Analyseebene 1) dargestellt, wie aus Preußlers Buch *Der Räuber Hotzenplotz*, das als selbsttherapeutischer Zeitvertreib während einer Schreibkrise entstand, eine erfolgreiche Trilogie wurde, und welche Rolle Preußler und Tripp dabei spielten. Dabei wird der kinderliterarische Epitext untersucht, bevor Hinweise auf Preußler und Tripp im Peritext der beiden Bände betrachtet werden. Auch wird geschildert, wie es zu den Fortsetzungen von *Der Räuber Hotzenplotz* kam und wie die kindlichen Rezipienten diese Sequels beeinflussten. Bei der Betrachtung der Anfänge und Enden (Analyseebene 2) werden jeweils die einzelnen Bände der Trilogie nacheinander in den Blick genommen. Auf die Analyse der Schutzumschläge, von denen die der Folgebände das Motiv des ersten Bandes gekonnt variieren, folgt die Untersuchung der Rahmenbereiche vor und nach dem Textblock, die in der *Hotzenplotz*-Trilogie in zunehmendem Maße ausgestaltet werden. Als Besonderheit des Werkes werden auch die speziell markierten Kapitelanfänge und -enden berücksichtigt. Abschließend werden die jeweils ersten und letzten Kapitel betrachtet, die strukturell parallel verlaufen. Der Textblock (Analyseebene 3) wird kurz auf die formale Beziehung zwischen Text und Peritext hin untersucht. Ausführlicher wird dann behandelt, wie Figuren, Bewegung und Raum in Text und Peritext unter Bezugnahme auf das Kasperletheater dargestellt werden. Zudem werden die bildnerische Gestaltung und zeichnerische Entwicklungen innerhalb der Trilogie berücksichtigt. Im Fazit werden die Erträge der paratextorientierten Analyse dieses Werkes zusammengefasst.

3.1 Von der Schreibkrise zur Trilogie auf Leserwunsch

Kapitel 3.1 behandelt die Produktion und Rezeption der *Hotzenplotz*-Trilogie. Nach entsprechenden Aussagen im Epitext werden Hinweise auf Ende und Preußler im Peritext der drei Bände und schließlich die Frage behandelt, wie es zu den Folgebänden kam. Dargestellt wird zusammengefasst die Entstehung und Wirkung des Werkes vom ersten Band *Der Räuber Hotzenplotz*, der während einer Schreibkrise im Zuge der Entstehung von *Krabat* geschrieben wurde, bis hin zur nunmehr klassischen Trilogie, deren beide letzten Bände maßgeblich durch Leserwünsche beeinflusst wurden.

In den Jahren 1962, 1969 und 1973 erschienen im K. Thienemanns Verlag die drei Bände um den *Räuber Hotzenplotz*, deren Text von Otfried Preußler (1923–2013) und deren peritextuelle Gestaltung von Tripp stammen. Preußler war zur Entstehungszeit des ersten Bandes bereits ein bekannter Kinderbuchautor. Zuvor hatte derselbe Verlag seine Bücher *Der kleine Wassermann* (EA 1956) und *Die kleine Hexe* (EA 1957) publiziert, die von Winnie (Gebhardt-)Gayler (1929–2014) ausgestattet wurden. Auch Preußler und Tripp hatten schon vor der *Hotzenplotz*-Trilogie gemeinsam Erfolg mit *Bei uns in Schilda* (1958), einer Neufassung der Schildbürgergeschichten. 1966, also zwischen dem ersten und dem zweiten *Hotzenplotz*-Band, entstand als weiteres gemeinsames Werk *Das kleine Gespenst*, das wie die anderen Teile der „Der-Die-Das-Trilogie“ (Lange 2008b, S. 16), also *Der kleine Wassermann* und *Die kleine Hexe*, zu einem modernen Kinderklassiker avancierte. Auch an einem weniger bekannten Buchprojekt arbeiteten Preußler und Tripp mit: Für *Das Geheimnis der orangefarbenen Katze* (Slabý u. a. 1968), eine Detektivgeschichte, die von zehn Autoren aus zehn Ländern geschrieben wurde, verfasste Preußler ein Kapitel und bearbeitete die deutsche Fassung. Tripp stattete diese Ausgabe aus.¹⁷¹ Alle genannten Bücher fanden Erwähnung auf den Auswahllisten des Deutschen Jugendbuchpreises oder wurden sogar mit dem Preis ausgezeichnet¹⁷², ein Indikator für deren Berücksichtigung durch die Kritik.

Wie es zur Entstehung von *Der Räuber Hotzenplotz* kam, schildert Preußler selbst immer wieder. Als biografischen Hintergrund nennt er zunächst die Kasperletheaterspiele seiner Kindheit (vgl. z. B. Preußler 1998e, S. 161f). Der konkrete Auslöser für *Der Räuber Hotzenplotz* (1962) war aber eine Schreibkrise im langwierigen Entstehungsprozess von *Krabat* (EA 1971). Der fantastische Jugendroman, der als wesentliches autobiografisch geprägtes Werk Preußlers gilt, erschien erst neun Jahre später als *Der Räuber Hotzenplotz*. Preußler musste mit dem dunklen und persönlich belastenden *Krabat*-Stoff ringen und wurde während seiner Arbeit daran krank: Ein halbes Jahr lang hatte er mit einer chronischen Augenentzündung zu kämpfen und fasste schließlich den

¹⁷¹ Vgl. zu diesem Buchprojekt die ausführliche Darstellung in Steinhauser 2016.

¹⁷² Die Berücksichtigung der genannten Werke durch den Deutschen Jugendbuchpreis stellt sich wie folgt dar: Prämie 1957 für *Der kleine Wassermann*, Aufnahme von *Die kleine Hexe* in die Auswahlliste 1958 (Kategorie Kinderbuch), Aufnahme von *Bei uns in Schilda* in die Auswahllisten 1959 (Kategorie Kinderbuch) und 1961 (Kategorie Prämie), Aufnahme von *Das kleine Gespenst* in die Auswahlliste 1967 (Kategorie Kinderbuch), Aufnahme von *Das Geheimnis der orangefarbenen Katze* in die Auswahlliste 1969 (Kategorie Kinderbuch) (vgl. www.djlp.jugendliteratur.org/archiv_datenbanksuche-26.html?suche=52609#, Stand: 13.03.2017).

Entschluss, „zur Abwechslung mal was rundherum Lustiges, etwas zum bloßen Spaß – sagen wir eine Kasperlgeschichte“ (Preußler 1998e, S. 161) zu schreiben. *Der Räuber Hotzenplotz* kann also als Nebenprodukt der mehrfach unterbrochenen Entstehung von *Krabat* gesehen werden, das für Preußler eine Art therapeutischer Wirkung entfaltete. Er kam hier – im Gegensatz zu dem langwierigen Prozess bei *Krabat* – schnell ins Schreiben und entwickelte eine Handlung, die von den eigenen Kasperletheaterspielen mit seinem Bruder auf dem Dachboden des böhmischen Elternhauses geprägt war.

Konkrete Äußerungen zur Zusammenarbeit zwischen Preußler und Tripp als weiterem Schritt hin zur Entstehung von *Der Räuber Hotzenplotz* als Buch sind nicht bekannt.¹⁷³ Der bereits erwähnte Brief Tripps an Guggenmos (vgl. Kapitel II.1) legt aber nahe, dass die beiden in gutem Kontakt standen und sich unter anderem durch die Mitgliedschaft im Friedrich-Bödecker-Verband oder bei Preisverleihungen des Deutschen Jugendbuchpreises häufiger begegneten. Mit Preußler steht Tripp ein schon damals populärer Vertreter der deutschen Kinderliteraturszene seiner Zeit gegenüber, der diese auch insofern beeinflusste, als er ganze Genres neu prägte. Steinlein (³2008, S. 328) schreibt über Preußler, den er neben James Krüss und Ende als einen der „Großen Drei“ adelt, er habe durch seine frühen Erzählungen einen „neue[n] Ton und eine märchenhaft-fantastische, zugleich mit Komik versehene Nuance“ in die westdeutsche Kinderliteratur gebracht.

Im Folgenden wird nach diesen kurzen Angaben zur Entstehung des Werkes die Rezeption der *Hotzenplotz*-Trilogie behandelt. Erst wird auf frühe Epitexte eingegangen, bevor die Stellung der Trilogie in der KJL-Forschung unter besonderer Berücksichtigung von Erwähnungen des Illustrators Tripps dargestellt wird. Wie schon bei *Jim Knopf* sind auch hier die Jurybegründungen des Deutschen Jugendbuchpreises für die Aufnahme der beiden ersten *Hotzenplotz*-Bände in die Auswahllisten der Kategorie Kinderbuch prominente frühe Epitexte, die sicherlich großen Einfluss auf die Verbreitung der Bücher hatten. Über *Der Räuber Hotzenplotz* heißt es in der entsprechenden Begründung: „Mit allen Vorzügen einer zünftigen Kasperlgeschichte und vielen sehr lustigen Einfällen ausgestattet, ist dieses Buch zum Vorlesen und Nachspielen wie geschaffen.“¹⁷⁴ Damit wird der Gattungsbezug zum Kasperletheater hervorgehoben und das Buch als Vorlesebuch und Anregung für szenisches Spiel interpretiert. Die Begründung zum zweiten Band stellt die Popularität der Figur Hotzenplotz und den seriellen Charakter des Buches heraus: „Der durchtriebene Räuber Hotzenplotz mit der Pfefferpistole ist für viele Kinder ein alter Bekannter. Sie werden die neueste Folge seiner haarsträubenden Streiche genau so begeistert verschlingen, wie dieser geraubte Bratwürste mit Sauerkraut.“¹⁷⁵ Weiterhin klingen hier der komische Aspekt

¹⁷³ Preußler bezeichnet Tripp allerdings als Freund (vgl. Tollkötter 2012, abrufbar unter: www.deutschlandfunk.de/50-jahre-der-raeuber-hotzenplotz.1202.de.html?dram:article_id=216429, Stand: 10.03.2017). Dass Preußler sich insgesamt durchaus mit seinen Illustratoren bzw. dem Thema Illustration befasste, zeigen Äußerungen über die Zusammenarbeit mit Gayler, später Gebhardt-Gayler (vgl. Preußler 2010) und seine eigenen Illustrationen zu den beiden *Hörbe*-Bänden (vgl. Preußler 1998c, S. 169f).

¹⁷⁴ Vgl. www.djlp.jugendliteratur.org/datenbanksuche/kinderbuch-2/artikel-der-raeuber_hotzenplotz-2256.html, Stand: 10.03.2017.

¹⁷⁵ Vgl. www.djlp.jugendliteratur.org/datenbanksuche/kinderbuch-2/artikel-neues_vom-raeuber_hotzenp-2497.html, Stand: 10.03.2017.

des Buches, dessen Doppeltadressiertheit und wiederum sein Potenzial als Anregung für Kasperletheaterspiele an. Die Illustrationen werden nicht gesondert erwähnt. Ein weiterer Schritt neben ihrer Berücksichtigung durch den Preis, der die Popularität von *Der Räuber Hotzenplotz* und seiner Folgebände beeinflusste, war die frühe Aufnahme in den Medienverbund: 1966 ließ die Augsburger Puppenkiste ihr Stück *Der Räuber Hotzenplotz* vom Hessischen Rundfunk für das Fernsehen verfilmen, 1967 erfolgte die Erstaussstrahlung. 1974 und 1979 entstanden die ersten beiden Realfilme zum *Hotzenplotz*-Stoff unter Regie von Gustav Ehmck. 2006 wurde ein weiterer *Hotzenplotz*-Film auf die Kinoleinwand gebracht, was für die anhaltende Popularität des Stoffes spricht. Daneben entstanden früh schon Schallplattenversionen und Merchandising-Produkte, später verschiedene Spielfilme und unzählige Bühnenfassungen.

In der KJL-Forschung werden die drei Bände um den *Räuber Hotzenplotz* als moderne Klassiker der Kinderliteratur qualifiziert. Eine mögliche Begründung für diesen Status liefert Steinlein (³2008, S. 328) damit, dass er die Verortung der *Hotzenplotz*-Geschichten „in einer vor- oder besser außerindustriellen, dörflich-handwerklich bestimmten Welt“ als Partizipation „an der Tendenz zu einer vorherrschend idyllisierenden Kinderweltdarstellung in der damaligen westdeutschen Kinderliteratur“ wertet. Zugleich werde diese idyllisierende Tendenz kompensiert „durch Preußlers humoristischen Erzählstil und durch sein Geschick [...], seine Figuren in durch ihre Ungewöhnlichkeit reizvollen Zusammenhängen anzusiedeln“. In den ausgehenden 60er- und 70er-Jahren warf man Preußlers Texten, darunter denen um den *Räuber Hotzenplotz*, ihren „Heile-Welt-Charakter“ vor (vgl. Pleticha 1983a, S. 16). Schedler (1973, S. 158), einer der gesellschaftskritischen Kinderliteraturkritiker, bezichtigte die *Hotzenplotz*-Bände, sie hätten als eigentliches Thema „die immerwährende Hatz auf den Außenseiter [...], der sich von der kapitalistischen Menschenverwertungsindustrie nicht einfangen läßt und sich weigert, sich unters Joch der Mehrheitsmeinung zwingen zu lassen“.¹⁷⁶ Bei dieser Einschätzung werden die subversiven Elemente der Bücher, etwa die Autoritätskritik wie z. B. das Lächerlichmachen des inkompetenten Beamten Dimpfelmoser, nicht erkannt. Die Festlegung der *Hotzenplotz*-Trilogie auf Idyllisierung und der damit verbundene Vorwurf der Darstellung einer heilen Welt sind insgesamt nicht unbedingt gerechtfertigt: Preußlers kinderliterarisches Werk entspricht mit der Ansiedlung in einer wenig historischen Spiel-Welt vielmehr in typischer Weise der Kinderliteratur der Kindheitsautonomie, für die ein Moment der Entpädagogisierung wesentlich ist. Die didaktisch-erzieherische Funktion wird in Werken dieser Strömung gegenüber der Ausrichtung am Kind und der literarästhetischen Qualität nachrangig. Im Vordergrund steht, dass das lesende oder zuhörende Kind Freude an den Geschichten hat und darin Spielräume für seine Fantasie vorfindet – also ein

¹⁷⁶ Schedler (1973), der in seiner Streitschrift *Schlachtet die blauen Elefanten!* einen Rundumschlag auf die „Kindertümelei“ und die Anwendung einer „brauchbare[n] Fantasie“ (ebd., S. 23) im Sinne eines von der sozialen Wirklichkeit entfremdenden „Opiums“ für das Kind (vgl. ebd., S. 17) verübt, geht sogar so weit, das Verhalten des Wachtmeisters Dimpfelmoser mit dem eines SA-Mannes (vgl. ebd., S. 161) und die im *Räuber Hotzenplotz* versinnbildlichte „Hatz auf die out group“ (ebd., S. 158) mit „untergründigen Pogromstimmungen der westdeutschen Gesellschaft der späten sechziger Jahre“ (ebd.) in Verbindung zu bringen. Er kritisiert neben Preußler auch Ende, James Krüss und Max Kruse. Vgl. zur Kritik der 68er an diesen Autoren Freund 2010.

unterhaltender Aspekt, der nicht mit Trivialität einhergeht (vgl. Müller 2013, S. 18–20). Raab (1984a, S. 85f) betont dementsprechend als besonderes Merkmal der Kinderbücher Preußlers deren „fiktive Struktur“, die er als „lineare Kopplung der einzelnen in sich abgeschlossenen Handlungen“ charakterisiert. Diese ermögliche „tektonisch Klimaxbildungen, wobei die Spannungskurve nie abreißt. Pr.[eußler] beendet jede Handlung mit einem Spannungsrest, der erst in einer späteren Episode aufgelöst wird“ (ebd.). Neben dieser Struktur, die eine Neuerung in der Literatur für jüngere Kinder darstellt, hebt Raab für die *Hotzenplotz*-Trilogie deren der „Gattung Kasperle-Geschichten entsprechend [...] hohes Maß an Situationskomik“ (ebd.) hervor.

Tripps Anteile an den *Hotzenplotz*-Bänden werden in der diesbezüglichen Forschungsliteratur nur sporadisch erwähnt (vgl. auch Kapitel I.2). Kleye (1984, S. 562) bezeichnet *Hotzenplotz* aber als „wohl bekannteste zeichnerische Erfindung“ Tripps, die sich auch in anderen Figuren des Illustrators widerspiegele: „Die typisch Tr.[ipp]’sche Physiognomie – furchterregende, schrägblickende Augen, mächtige dreieckige Nasen, wirre Haare, halb Holzfigur, halb Charakterkopf, mit überdimensionierten Proportionen – ist trotz aller Variationen unverkennbar.“ (Ebd.) Zudem geht Kleye (ebd.) davon aus, der „große Erfolg dieser mehrbändigen Folge beruh[e] sicherlich zum Teil auch auf den einprägsamen Tr.[ipp]’schen Illustrationen“. Lange (2008b, S. 24) sieht die Illustrationen ebenfalls am internationalen Erfolg der *Hotzenplotz*-Trilogie erheblich beteiligt. Baumeister (1978a; 1978b) schreibt in seinen Nachrufen auf Tripp Vergleichbares: Dessen größter Erfolg sei die „Darstellung von Otfried Preußlers ‚Räuber Hotzenplotz‘. Hier konnte Tripp als Illustrator seine Freude an lustigen Übertreibungen, an deftiger Handlung und an witziger Zuspitzung voll ausleben“. Es wird also davon ausgegangen, dass Preußlers humorvoller und spannungsreicher Text Tripps gestalterischen Fähigkeiten und Vorlieben entgegenkam. Weiterhin weist Baumeister darauf hin, dass die Zeichnungen auch in Lizenzausgaben für das Ausland übernommen worden seien und innerhalb des Medienverbundes, so in der Verfilmung von Ehmck (1974), ihren Widerhall gefunden hätten (vgl. ebd.).

Zusammengefasst ergeben sich aus der Analyse des Epitextes zur *Hotzenplotz*-Trilogie folgende Erkenntnisse zu deren Produktion und Rezeption: Preußlers Text zu *Der Räuber Hotzenplotz* entstand als Nebenprodukt innerhalb einer Schreibkrise während des langwierigen Verfassens von *Krabat*. Der erste *Hotzenplotz*-Band erschien zu einer Zeit, als Preußler bereits ein etablierter Kinderbuch-Autor war. Auch mit Tripp hatte er schon zuvor zusammengearbeitet. Zur Kooperation zwischen Preußler und Tripp liegen keine konkreten Quellen vor. Es ist aber bekannt, dass beide in Kontakt zueinander standen und sich gegenseitig schätzten. Die frühe Rezeption der ersten beiden *Hotzenplotz*-Bände wurde neben der Popularität Preußlers durch die Berücksichtigung im Rahmen des Deutschen Jugendbuchpreises sowie die frühe Aufnahme in den Medienverbund begünstigt. Die KJL-Forschung ordnet die Trilogie als moderne Kinderklassiker ein. Zwar warf man den Büchern zeitweilig Idyllisierung vor, insgesamt überwiegt aber die positive Einschätzung. Tripps Anteile an den Büchern werden nur sporadisch erwähnt.

In einem nächsten Schritt werden nun Hinweise auf die Autoren Preußler und Tripp im Peritext der drei Bände herangezogen, um weitere Auskünfte zur Positionierung der beiden Akteure zu

erhalten. Dabei werden zuerst Erwähnungen Preußlers behandelt, bevor diejenigen Tripps analysiert werden.

Preußlers Name und Person sind innerhalb der Bücher sehr präsent: Bereits auf den Umschlägen (vgl. Abb. 46–48) und Einbänden erscheint der Name in hervorgehobener Position. Alle drei zeigen den vollen Namen auf der Vorderseite und den Nachnamen auf dem Buchrücken. Dabei passt sich die typografische Gestaltung und Positionierung derjenigen des gesamten Einbandes bzw. Umschlages an. Der Name befindet sich immer im oberen Bereich der Vorderseite und ist kleiner als der Titel, insgesamt aber recht groß. Die hervorgehobene Präsentation weist auf die bereits zur Entstehungszeit der Bücher gegebene Bekanntheit Preußlers hin. Als *Der Räuber Hotzenplotz* erschien, war dieser, wie erwähnt, in der Kinderliteraturszene schon eine feste Größe.¹⁷⁷ Innerhalb der *Hotzenplotz*-Bücher wird Preußlers Name jeweils noch einmal auf den Innentitel-seiten abgedruckt, in den ersten beiden kombiniert mit der Gattungsangabe: „Eine Kasperlgeschichte von Otfried Preußler“ (H1¹⁷⁸) bzw. „Noch eine Kasperlgeschichte von OTFRIED PREUSSLER“ (H2). Im dritten Band steht auf der Impressumseite „Dies ist die endgültig letzte Kasperlgeschichte von Otfried Preußler“ (H3).

Zuzüglich zu diesen verlegerischen Nennungen Preußlers findet sich in allen drei Bänden ein Peritext-Element, das von Preußler selbst adressiert ist und auf seine Person hinweist: die Zueignung.¹⁷⁹ Genette (2001, S. 115) unterscheidet zwischen der Widmung, die in ein einzelnes Exemplar geschrieben wird, und der Zueignung, die – wie in den *Hotzenplotz*-Bänden – das ganze Werk betrifft. Neben dem genannten Adressaten sprechen Zueignungen immer zugleich den Leser an und beabsichtigen eine Wirkung auf ihn (vgl. ebd., S. 131f): „Die Zueignung eines Werks [...] ist die (aufrichtige oder unaufrichtige) Zurschaustellung einer (wie auch immer gearteten) Beziehung zwischen dem Autor und irgendeiner Person, Gruppe oder Entität.“ Insofern leisten die Zueignungen in Preußlers Werken zum einen einen Beitrag zur Adressierung, wobei sich alle an Kinder richten. Zum anderen haben sie Anteil an der Selbstdarstellung des Autors Preußler. Zugleich situieren sie sich zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Die Zueignungsseiten der *Hotzenplotz*-Trilogie liegen, der Konvention entsprechend, den Impressumseiten gegenüber und damit an exponierter Stelle. Auffällig ist, dass diese Seiten im Gegensatz zu den anderen im Vorfeld des Textblockes nicht in das illustratorische Gesamtkonzept einbezogen werden. Sie enthalten lediglich den Zueignungstext, der sich von Band zu Band unterscheidet. Damit bleiben diese Seiten Preußler vorbehalten. In den Zueignungen der ersten beiden Bände gibt Preußler Auskunft über private Verhältnisse. Den ersten eignet er zuerst seinen „drei Töchtern RENATE, REGINE

¹⁷⁷ Dies nutzt der Verlag im ersten Band auch, indem er auf einer der letzten Seiten für andere Bücher des Autors wirbt. Dabei fällt auf, dass die Bücher im Ankündigungstext nicht als Bücher Preußlers, sondern als „vier Bücher unseres Verlages“ (Preußler 1960, S. 128) gebündelt werden. So wird indirekt eine Aussage dazu getroffen, welche entscheidende Position Preußlers Bücher zu dieser Zeit im K. Thienemanns Verlag einnahmen.

¹⁷⁸ Diese Sigle wird im Folgenden zur Kennzeichnung von Zitaten aus *Der Räuber Hotzenplotz*, dem ersten Band, verwendet. Für den zweiten Band, *Neues vom Räuber Hotzenplotz*, und den dritten Band, *Hotzenplotz 3*, stehen dementsprechend die Siglen H2 und H3.

¹⁷⁹ In der „Der-Die-Das-Trilogie“ verwendet Preußler das Peritext-Element der Zueignung hingegen nicht. Eine ausgiebigere Untersuchung dieses Peritext-Elementes und anderer Strategien der Selbstinszenierung in Preußlers Werk wäre sicher lohnend.

und SUSANNE“ zu, die zur Erscheinungszeit des Buches elf, neun und vier Jahre alte waren.¹⁸⁰ Es handelt sich also um ganz spezifische, namentlich erwähnte Personen. Den zweiten widmet er seinen Neffen und Nichten, wählt also wiederum Adressaten aus dem privaten Umfeld. Mit diesen beiden Texten präsentiert er sich als Familienvater und Mitglied eines Familienverbandes. Wenn man Genette (2001, S. 133) in der Annahme folgt, dass der Adressat der Zueignung „als eine Art idealer Inspirator“ angesprochen wird, so passt das in diesem Fall sehr gut zur Selbstdarstellung Preußlers als Geschichtenerzähler. Er wurde unter anderem durch seine kleinen Töchter zum Erzählen animiert, aber auch durch seinen Lehrerberuf (vgl. Preußler 1998d).¹⁸¹ Gleichzeitig stellt er im ersten und zweiten Band einen direkten Bezug zu seinen Lesern her, wenn er beide zudem „allen Kindern, die Freude an Kasperlgeschichten haben“, zuspricht. Auch wiederholt er damit die bereits in den Untertiteln aufgeführte Gattungsangabe. Die Zueignung in *Hotzenplotz 3* unterscheidet sich von den beiden vorangegangenen: Hier werden keine Kinder aus dem persönlichen Umfeld Preußlers benannt, das Buch wird vielmehr „ALLEN MÄDCHEN UND BUBEN, die bei mir angefragt haben, wie es mit Kasperl, Seppel, Wasti und Hotzenplotz weitergeht“ zugeeignet. Hiermit verweist der Autor auf den Produktionsprozess der Trilogie, deren Fortführung durch ebenjene „Mädchen und Buben“ beeinflusst wurde. Auf diese Weise wird die Zueignung zum metafikcionalen Element, das eine starke Autor-Leser-Bindung offenbart.

Weniger präsent als Preußler ist – ähnlich wie bei den *Jim Knopf*-Bänden – im Peritext der *Hotzenplotz*-Trilogie Tripp. Wie bei Preußler sind bei Tripp Elemente zu unterscheiden, die auf den Verlag zurückzuführen sind, und solche, die auf ein eigenmächtiges Sich-Einbringen verweisen. Tripps Name wird zunächst in sämtlichen Impressen an hervorgehobener Position, ganz zuoberst und typografisch abgesetzt, aufgeführt. Dadurch wird ihm zumindest eine herausgehobene Stellung innerhalb der an der Produktion beteiligten Personen zugestanden. Tripps Beitrag wird mit dem Begriff „Gesamtausstattung“ gefasst. In *Der Räuber Hotzenplotz* wird er ansonsten nicht mehr erwähnt.¹⁸² In den Folgebänden wird sein Name auch im Innentitel genannt. In *Neues vom Räuber Hotzenplotz* findet sich der Hinweis „Beobachtet und mit der Zeichenfeder aufgespießt von F.J. TRIPP“ (H2, Innentitelseite). Mit dieser in verschiedenen von Tripp illustrierten Büchern gewählten Formulierung wird neben dem Spiel mit Fiktionalität und der Benennung des für ihn typischen Zeichenwerkzeuges mit dem Begriff „aufgespießt“ auf die karikaturistische Tendenz in seinem Werk angespielt. In *Hotzenplotz 3* wird angegeben, dass die „Zeichnungen von F. J. Tripp“ stammen. Die Berücksichtigung Tripps durch den Verlag steht insgesamt zwar

¹⁸⁰ Vgl. www.preussler.de/portrait/1942-bis-1954/, Stand: 10.03.2017. Dass Preußler den ersten Band seinen Töchtern, also drei Mädchen, zueignet, zeigt, dass er die Geschichte trotz ihres männerorientierten Figurenensembles und der Räubergeschichten als geschlechterübergreifende Lektüre betrachtet.

¹⁸¹ Preußlers Selbstdarstellung stimmt mit der von Kümmerling-Meibauer (2003, S. 18, Anm. 80) getroffenen Beobachtung überein, dass das mündliche Erzählen im familialen oder intimen Umfeld von Autoren häufig als Vorstufe für die Entstehung kinderliterarischer Klassiker genannt wird.

¹⁸² Sein Name erscheint im Buchinneren lediglich noch einmal in einem anderen Zusammenhang: Innerhalb der Werbehinweise auf andere Bücher Preußlers wird dessen Kinderbuch *Bei uns in Schilda* vorgestellt, „Illustriert von F. J. Tripp“ (H1, S. 128).

nicht der Aufmerksamkeit gleich, die Preußler im Peritext der Trilogie entgegengebracht wird, nimmt aber vom ersten Band zu den Folgebänden zu.

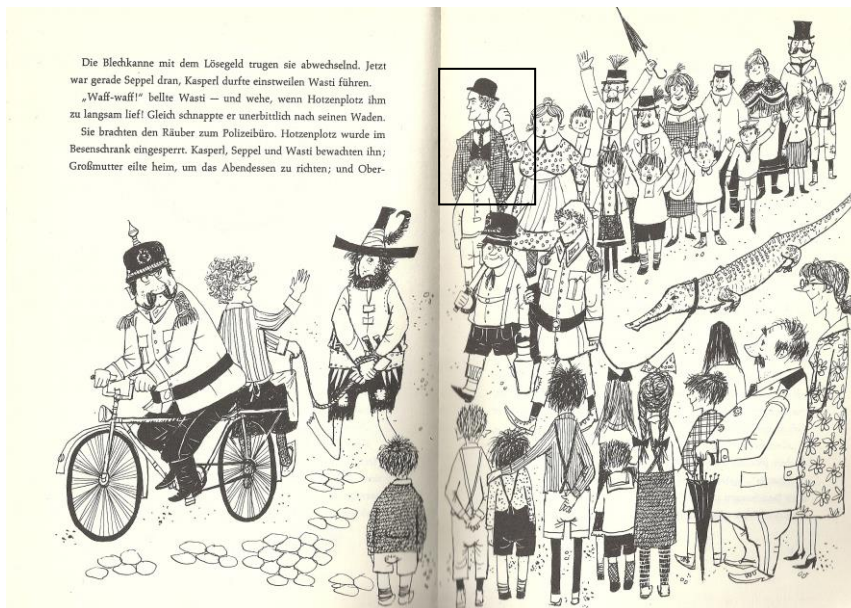


Abb. 45 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1969, Hervorhebung M. S.

Hinzu kommen von Tripp selbst gestreute Hinweise auf seine Person. Zunächst ist hier seine Signatur zu nennen, die er vorwiegend in die Umschlag- bzw. Einbandgestaltung einbringt. Im hinteren Vorsatz von *Hotzenplotz 3* (vgl. Abb. 56) findet man zusätzlich die in einen Baum geritzten Initialen Tripps und das Jahr der

Entstehung dieses Bandes: „F. J. T. 73.“ Hier liegt ein

selbstreferenzielles Element vor, mit dem Tripp sich unaufdringlich verewigt. In *Neues vom Räuber Hotzenplotz* ist Tripp auch visuell vertreten: Er zeichnet ein Selbstporträt in eine der Illustrationen ein (vgl. Abb. 45). Es handelt sich dabei um eine der wenigen Szenen in den Bänden, in denen eine Menschenmenge abgebildet wird, die über das bekannte Figurenrepertoire hinausgeht und somit die unauffällige Integration erlaubt. Tripps visualisierte Signatur hebt sich von den üblichen Figuren durch seine Darstellung im markanten Profil ab. Er zeigt sich – anders als in *Marco und der Hai* (vgl. Abb. 15; Abb. 20) und *Jim Knopf und die Wilde 13* (vgl. Abb. 27) – nicht als armer Künstler in Cordhose und Wollpullover, sondern bekleidet mit Melone, kariertem Jackett mit Einstecktuch, Weste, Stehkragenhemd und Krawatte, also in einem förmlichen und anachronistischen Aufzug. Damit ordnet er sich zugleich modisch der Zeit zu, in der die Geschichte kontextualisiert ist. Wiederum schreibt bzw. zeichnet er sich mit allen Signaturen in die Bücher ein, ohne dabei allzu sehr aufzufallen.

Bei der Analyse der Hinweise auf Preußler und Tripp im Peritext der Trilogie wurde zusammengefasst herausgearbeitet, dass Preußler als Textautor vom Verlag deutlich stärker inszeniert wurde als Tripp, beide Beteiligten aber auch Selbsthinweise – bei Preußler die Zueignungen, bei Tripp Signaturen – einbrachten. Im folgenden Abschnitt wird nun behandelt, wie es zum Erscheinen der beiden Folgebände von *Der Räuber Hotzenplotz* kam, an denen Tripp als Illustrator beteiligt war, und in welchem Verhältnis die Bände der Trilogie zueinander stehen. Für die paratextorientierte Werkanalyse sind diese Fragen insofern relevant, als sich die serielle Ausgestaltung der Bände nicht nur auf Textebene widerspiegelt, sondern auch vom Peritext aufgegriffen wird, worauf in den Folgekapiteln bei der Analyse der einzelnen Bände eingegangen wird. Hier wird zunächst aber ein Blick auf Äußerungen Preußlers zu Gründen für die Entstehung der Fol-

gebände geworfen, bevor unter Zuhilfenahme der Kategorien seriellen Erzählens nach Krah (2010) sowie dem Kriterium der Entstehungszeit und von strukturellen Übereinstimmungen das Verhältnis der drei Bände zueinander näher bestimmt wird. Abschließend werden Reaktionen der KJL-Kritik auf die Folgebände erwähnt.

Der erste Band *Der Räuber Hotzenplotz* erschien, wie bereits dargestellt wurde, als Nebenprodukt während des schwierigen Schreibprozesses zu *Krabat*. Preußler selbst bekundet, dass zunächst keine Fortführung der Räubergeschichte angedacht war:

Als ich mir die erste Geschichte vom Räuber Hotzenplotz ausdachte, habe ich natürlich nicht ahnen können, welch ungewöhnlichen Anklang der Mann mit den sieben Messern beim verehrlichen Publikum finden würde. Und ich habe auch keineswegs die Absicht gehabt, diesem Kasperlbuch ein weiteres folgen zu lassen, was ich sogar beweisen kann: Sonst hätte ich nämlich den großen und bösen Zauberer Petrosilius Zwackelmann unter keinen Umständen bereits im ersten Band das Zeitliche segnen lassen. (Preußler 1998e, S. 162).

Der erste Band hätte also als in sich geschlossener Einzelband in der Nähe zu den ebenfalls eigenständigen Bänden der „Der-Die-Das-Trilogie“ bestehen bleiben können. Preußler reagierte mit den beiden in großem zeitlichem Abstand entstehenden Folgebänden auf die häufig geäußerten Wünsche seiner jungen Leser. Er gibt dazu an, dass ihn „Tausende von Kindern [...] mit Anfragen, Bitten und detaillierten Vorschlägen für weitere Hotzenplotz-Bücher bestürmt“ (ebd., S. 162f) hätten, sodass er schließlich – sieben Jahre nach dem ersten Band den zweiten Band *Neues vom Räuber Hotzenplotz* folgen ließ. Statt des Zauberers habe er nun die Witwe Schlotterbeck und ihren verzauberten Hund Wasti als ergänzende Figuren eingeführt. Mit *Hotzenplotz 3* habe er nach nur vier weiteren Jahren den Leserwünschen nach einer Fortsetzung noch einmal entsprechen müssen, weil er verpasst habe, die Verwandlung des Dackels Wasti in ein Krokodil rückgängig zu machen (vgl. ebd.).

Dass die Fortsetzungen nicht von Anfang an intendiert waren, wirkt sich auf die Ausprägung der seriellen Narration aus, die in den drei Bänden vorliegt. Mit Hilfe der Kategorien seriellen Erzählens nach Krah (2010) lässt sich genauer bestimmen, in welchem Verhältnis die Bände zueinander stehen. Krah (ebd., S. 93) benennt als Kategorien, mit denen sich unterschiedliche Fortsetzungszusammenhänge definieren lassen, unter anderem spezifische Formen der narrativen Struktur, das Weltmodell und die Sukzession. Diese Kategorien sollen zunächst kurz erläutert werden, bevor sie auf die *Hotzenplotz*-Bände angewandt werden: Hinsichtlich der narrativen Struktur unterscheidet Krah in narrativ abgeschlossene und narrativ nicht abgeschlossene Texte, wobei abgeschlossene Bestandteile einer Erzählfolge auch autonom bestehen und verstanden werden können und die Auflösung eines Plots beinhalten (vgl. ebd., S. 95). Bezogen auf das Weltmodell als weitere Kategorie ist zu fragen, ob innerhalb der einzelnen Bände einer Serie ein konstanter Weltentwurf besteht (vgl. ebd., S. 94). Bei der Sukzession als dritter Kategorie geht es darum, ob eine bestimmte Reihenfolge zwischen den Bänden besteht und ob man zum Verständnis der Folgebände notwendigerweise die Vorgänger kennen muss (vgl. ebd.). Betrachtet man die *Hotzenplotz*-Bände bezüglich dieser Kategorien, so zeigt sich, dass der erste Band *Der Räuber Hotzenplotz*, der ursprünglich als Einzelband geplant war, dementsprechend eine abgeschlossene narrative Struktur besitzt. Der zweite und der dritte Band übernehmen dessen Weltmodell. Die Figu-

ren erfahren zwar bestimmte Reifungsprozesse und es kommen – in begrenztem Umfang – neue hinzu, letztendlich bleibt der Weltentwurf jedoch konstant. Alle drei Bände sind aufgrund ihrer relativen narrativen Abgeschlossenheit auch losgelöst von den anderen lesbar und verständlich. Allerdings besteht ein Verhältnis der Sukzession, das der Chronologie der Entstehung entspricht: Der erste Band endet damit, dass Hotzenplotz ins Spritzenhaus eingesperrt wird, der zweite beginnt damit, dass sich der Räuber aus seiner Gefangenschaft befreit hat und endet mit dessen Einlieferung ins Kreisgefängnis. Der dritte Band fängt schließlich mit der frühzeitigen Entlassung des Räubers an. Zwischen den Bänden liegt innerhalb der Diegese also jeweils die Gefangenschaft des Protagonisten, die zwischen dem ersten und dem zweiten Band eine kurze Zeitspanne von 14 Tagen umfasst, zwischen dem zweiten und dem dritten vermutlich ein Jahr.¹⁸³ In *Neues vom Räuber Hotzenplotz* bleibt, wie Preußler selbst schildert, mit der vergessenen Rückverwandlung des Dackels Wasti zumindest ein Handlungsstrang unaufgelöst, was zum Auslöser für den dritten Band wurde. *Hotzenplotz 3* versieht Preußler, um etwaigen weiteren Ansinnen nach Folgebänden zu entgehen, mit der deutlichen peritextuellen Anmerkung „Dies ist die endgültig letzte Kasperlgeschichte von Preußler“ (H3, Impressumseite). Ergänzend widmet er ihn „ALLEN MÄDCHEN UND BUBEN, die bei mir angefragt haben, wie es mit Kasperl, Seppel, Wasti und Hotzenplotz weitergeht“ (ebd., Zueignungsseite) und lässt die Geschichte zudem so enden, dass eine Fortführung wenig sinnvoll erscheint, gibt ihr also eine abgeschlossene narrative Struktur. Neben der narrativen Struktur, dem Weltmodell sowie der Sukzession ist auch das Kriterium der Entstehungszeit für die Analyse der *Hotzenplotz*-Trilogie relevant. Dazu gehört die Berücksichtigung von Pausen zwischen den Einzelbänden. Pick (2009, S. 98) gibt zu diesem Analysekriterium zu bedenken, dass die Rezipienten sowie Wechselwirkungen innerhalb des Medienverbundes die Möglichkeit haben, in dieser Zeit auf später entstehende Bände Einfluss zu nehmen. Dies gilt, wie anhand von Preußler gezeigt werden konnte, nicht nur für die aktuelle serielle Literatur in Zeiten von internetbasierter Fankommunikation. Auch über das analoge Kommunikationsmedium Brief, das Preußler im Kontakt zu seinen jungen Lesern intensiv nutzte, war ein solcher Lesereinfluss möglich.¹⁸⁴ In der KJL-Forschung wird für derartige nicht von Vornherein intendierte Fortsetzungen eines erfolgreichen Textes die Bezeichnung „Sequel“ verwendet. Solche Folgebände, die – wie die beiden letzten *Hotzenplotz*-Bände – als Reaktion auf Leserwünsche oder kommerziellen Erfolg des ersten Bandes entstehen, sind ein in der KJL weit verbreitetes Format. Zusammengefasst werden die drei Bände um den Räuber Hotzenplotz neben der Anwendung des Sequel-Begriffes für die Folgebände hier auch als Trilogie bezeichnet, was sich wie folgt erklären lässt: Narrative Zyklen, zu denen die Trilogie zählt, werden dadurch definiert, dass deren einzelne Teile sowohl ein eigenes zentrales Ereignis besitzen und dadurch teilweise autonom sind,

¹⁸³ Die genaue Zeitangabe von 14 Tagen zwischen Band 1 und 2 ist einer Aussage des Räubers zu entnehmen: „Vierzehn Tage lang Wasser und Brot – und jetzt Bratwurst mit Sauerkraut!“ (H2, S. 13) Die Dauer der zweiten Gefangenschaft wird nicht benannt. Allerdings muss es sich dabei um mindestens ein Jahr handeln, da alle drei Bände im Spätsommer oder Herbst spielen.

¹⁸⁴ Einen Eindruck davon, wie exzessiv Preußler seine Figur innerhalb von Briefwechseln lebendig werden ließ, belegen die Briefe in der anlässlich des 40. *Hotzenplotz*-Jubiläums herausgegebenen Sammlung *Hotzenplotz macht manches möglich* (Stigloher 2002).

daneben aber auch auf ein gemeinsames zentrales Ereignis hin ausgerichtet sind (vgl. Krah 2010, S. 101f). Bei der *Hotzenplotz*-Trilogie kann als gemeinsames zentrales Ereignis aller Bände zumindest nachträglich die Reifung und Versöhnung aller beteiligten Figuren¹⁸⁵ konstatiert werden. Mit dem friedlichen Ende des dritten Bandes erfährt der Erzählzyklus seinen endgültigen Abschluss, der Räuber hat die Wandlung zum Guten durchlaufen. Zuzüglich besitzt jeder einzelne Band sein eigenes zentrales Ereignis und kann autonom gelesen werden. So stehen in *Der Räuber Hotzenplotz* und *Neues vom Räuber Hotzenplotz* jeweils die Überwindung des Räubers und damit der Sieg des Guten über das Böse, dazu im ersten Band die Überwindung des Zauberers und die Erlösung der Fee Amaryllis sowie die Rückführung der Kaffeemühle im Vordergrund, im zweiten Band die Befreiung der Großmutter. In *Hotzenplotz 3* geht es um die Rehabilitierung des bekehrten Räubers und – als Nebenstrang – um die Erlösung des Krokodilhundes Wasti.

Die Bestimmung der beiden Folgebände der *Hotzenplotz*-Trilogie als Sequels lässt sich durch die strukturelle Ausrichtung dieser Bücher an *Der Räuber Hotzenplotz* untermauern. Für Sequels ist es üblich, sich narrativ an Vorgängerbänden zu orientieren und bspw. an Szenen und Figuren des Ursprungsbandes anzuknüpfen. Diese narrative Strategie, die sich in *Neues vom Räuber Hotzenplotz* und *Hotzenplotz 3* wiederfinden lässt, wird als Parallelismus bezeichnet (vgl. Kümmerling-Meibauer 1997, S. 68). Preußler treibt diesen Parallelismus in der Trilogie auf die Spitze: Die beiden Sequels leben davon, dass sie die Struktur des ersten Bandes wieder aufnehmen. Sie unterscheiden sich zwar darin, welche Abenteuer zu erleben bzw. Probleme zu lösen sind, bestehen aber ansonsten vor allem aus der Wiederholung altbewährter Motive. Insbesondere bei einem Vergleich der Anfangs- und Endszenen aller Bände wird die akribische strukturelle Parallelisierung der Texte offenbar (vgl. Kapitel IV.3.2).

Von der Kritik wurden die beiden Sequels aufgrund dieser Eigenschaft nicht nur positiv aufgenommen. So bemerkt Raab (1984a, S. 86) darin „aus Sicht des Erwachsenen [...] Abnutzungerscheinungen [...], z. B. in der Form der Szenenreihung“. Mit dieser Abwertung von Sequels entspricht Raab der Tendenz innerhalb der Literaturkritik, Folgebände zu marginalisieren und herabzusetzen. In der obigen Formulierung klingt aber zumindest an, dass Kinder an der Lektüre und an der strukturellen Wiederholung Gefallen finden könnten. An anderer Stelle heißt es über den zweiten Band:

Otfried Preußler setzt auf sicher, und sein neuestes Buch *Neues vom Räuber Hotzenplotz*, [...] Ausstattung F. J. Tripp [...], entwickelt sich, wie zu erwarten war, zum Schnell-Läufer [...]. Die Doppelhandlung läuft klar, pointensicher ab. Die Dialoge sitzen, aber auch das Krokodil täuscht nicht darüber hinweg, dass die Gesamtunternehmung so originell nicht mehr ist. Das spürt man auch den üppig gestreuten Bildern Tripps an. (Bulletin Jugend + Literatur 1/1969/1970)

Hier wird neben dem Text explizit der Peritext in die Kritik eingeschlossen. Es zeigt sich dabei, dass die Entstehungszeit auch für den Peritext relevant ist. Wenn – wie im Falle der *Hotzenplotz*-Trilogie – mehr als zehn Jahre zwischen dem ersten und dem letzten Band liegen, ist es nicht verwunderlich, wenn sich sowohl das vom Verlag bestimmte Äußere der Bücher als auch der Stil

¹⁸⁵ Vgl. zur Darstellung der Reifung der Protagonisten die psychoanalytische Deutung der *Hotzenplotz*-Bände von Ammerer (2002).

der Illustrationen in der Zwischenzeit verändern. Inwiefern dies hier der Fall ist, wird in Kapitel IV.3.3 thematisiert.

Die Analyse der *Hotzenplotz*-Trilogie erbrachte damit zusammengefasst folgende Ergebnisse zu Produktion und Rezeption des Werkes (Analyseebene 1): Die Entstehung des ersten Bandes *Der Räuber Hotzenplotz* steht im Zusammenhang mit Preußlers fantastischem Jugendroman *Krabat*: Während einer Schreibkrise widmete sich Preußler, um sich von dem schwierigen *Krabat*-Stoff zu erholen, der ersten Räubergeschichte. Animiert durch zahlreiche Briefe junger Leser entstanden viele Jahre später mit *Neues vom Räuber Hotzenplotz* und *Hotzenplotz 3* zwei Sequels, die von der strukturellen Übereinstimmung zum ersten Band leben, sich im gleichen Weltentwurf situieren und eine relative narrative Abgeschlossenheit besitzen. Alle drei Bände wurden von Tripp illustriert, der vor und während der Entstehung der Trilogie noch weitere gemeinsame Projekte mit Preußler verwirklichte. Bislang liegen keine konkreten Quellen zur Zusammenarbeit der beiden vor. Die Rezeption der Trilogie ist zunächst dadurch geprägt, dass Preußler zur Entstehungszeit des ersten *Hotzenplotz*-Bandes bereits ein etablierter Kinderbuchautor war. Außerdem wurde *Der Räuber Hotzenplotz* ebenso wie *Neues vom Räuber Hotzenplotz* in die Auswahlliste zum Deutschen Jugendbuchpreis aufgenommen und rasch in den Medienverbund übertragen. Die KJL-Forschung misst dem Werk – wie Preußlers Kinderbüchern insgesamt – einen Status als moderner Kinderklassiker bei. Kontrovers diskutiert wurde im Laufe der Rezeptionsgeschichte der „Heile-Welt-Charakter“ bzw. die Tendenz zur Idyllisierung. Aktuell spricht man bezogen auf Preußlers Werk eher von einer Entpädagogisierung im Zusammenhang mit der Einordnung in die Kinderliteratur der Kindheitsautonomie. Hier stehen die Ausrichtung am Kind und dessen Fantasie sowie die literarästhetische Qualität der Bücher im Vordergrund. Tripp als Illustrator wird von der KJL-Forschung gelegentlich als Beteiligter am *Hotzenplotz* wahrgenommen. In Texten, die Tripp fokussieren, wird dieses Werk als stilbildend genannt. Innerhalb der konkreten Bücher fiel auf, dass sowohl Tripp als auch Preußler die verlegerischen Hinweise auf ihre Personen im Peritext um Selbsthinweise ergänzen: Während Preußler sich in den Zueignungen als Familienvater und Geschichtenerzähler präsentiert, bringt Tripp sich über (visualisierte) Signaturen auf den Buchumschlägen und in Innenillustrationen ein.

3.2 Den Leser über die Schwelle tragen – die Überformung der Rahmenbereiche

Der Analyse der *Hotzenplotz*-Trilogie auf der Ebene von Produktion und Rezeption (Analyseebene 1) folgt diejenige der Anfänge und Enden (Analyseebene 2). Zuerst werden die Schutzumschläge und Einbände behandelt, wobei die serielle Ausgestaltung dieser Elemente berücksichtigt wird. Dann werden die Rahmenbereiche vor und nach dem Textblock untersucht. Eine Analyse der Titel, Zwischentitel und Zwischentitelzeichnungen als Besonderheit der Trilogie sowie die Betrachtung des jeweils ersten und letzten Kapitels eines Bandes runden die Analyse auf dieser Ebene ab.

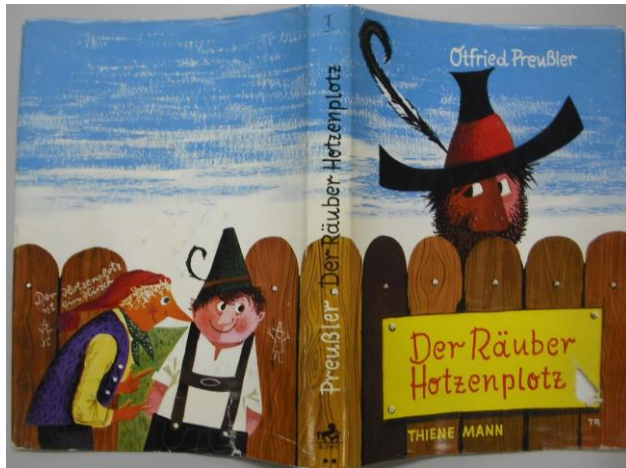


Abb. 46 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962

Auf den ersten Blick lässt sich erkennen, dass die drei Bände der *Hotzenplotz*-Trilogie in einheitlichem Format und Umfang gehalten sind. *Der Räuber Hotzenplotz* und *Neues vom Räuber Hotzenplotz* umfassen jeweils 124 Seiten, *Hotzenplotz 3* enthält 126. Damit entsprechen sie vom Umfang her auch Preußlers „Der-Die-Das-Trilogie“. Der zeitgenössischen Veröffentlichungspraxis des K. Thienemann Verlages gemäß sind die Bücher aufwändig gestaltet. Sie besitzen z. B. einen Schutzumschlag, der einige Elemente mehr als der Einband enthält. Der Vergänglichkeit des Umschlages

wird dadurch Rechnung getragen, dass die Einbandvorderseite jeweils der Umschlagvorderseite entspricht. Die Einbände der ersten beiden Bände sind auf der Rückseite nicht illustriert und besitzen einen Leinenrücken mit eingepägten Schrift-Elementen. Der dritte Band enthält dagegen einen durchgängig illustrierten Einband.

Das Titelbild zu *Der Räuber Hotzenplotz* (vgl. Abb. 46) gehört zu den in ihrer Einfachheit prägnantesten aus Tripps Werk. Die Art der Darstellung verweist mit ihrer Nähe zum Plakat auf seinen werbegrafischen Hintergrund (vgl. Kapitel II.2.3). Die überzeugende Gestaltung hat dazu geführt, dass das Cover das Buch im Medienverbund repräsentiert. Vielfach wurde es in intermedialen Zusammenhängen zitiert. So ist es auf den früh entstandenen Schallplattenhüllen zu sehen, wird als Plakat für die Interpretation der Augsburger Puppenkiste herangezogen und in deren Verfilmung gezeigt (vgl. Film *Der Räuber Hotzenplotz. Ein Spiel der Augsburger Puppenkiste*, Teil 1: 00:00–00:11) und zudem auf den Covern der Nachfolgebände motivisch wieder aufgenommen. Für die anlässlich des 50-jährigen Geburtstages erschienene Jubiläumsausgabe (Preußler 2012a; 2012b; 2012c), in der Tripps Illustrationen durch den Illustrator Mathias Weber koloriert wurden, hat der Thienemann Verlag schließlich die Cover aller drei Bände vereinheitlicht: Das Titelbild des ersten Bandes wurde in leicht abgewandelter Form für den zweiten und dritten übernommen. Auch arbeitet der Verlag in Verlagspublikationen mit dem Räuberkopf aus Tripps Titelbild (vgl. z. B. Thienemann Verlag 2012).

Die vielzitierte Tripp'sche Umschlagillustration der Erstausgabe ist mit Deckfarben in kräftigen Farbtönen gemalt. Die sehr reduzierte, überzeichnende Darstellungsart erreicht durch einen deutlichen Schattenwurf räumliche Tiefe. Gezeigt wird in der unteren Bildhälfte ein Holzzaun, der sich über den gesamten Umschlag erstreckt. Mit seinen Maserungen weist der Zaun eine Struktur auf, die Tripp in seinen Illustrationen häufig verwendet. Auf der Vorderseite des Umschlages sieht hinter dem Zaun zentral positioniert der Räuberkopf hervor, der mit Hut und Feder die gesamte obere Bildfläche ausfüllt. Auf der Umschlagrückseite sind vor einem Loch im Zaun die Figuren Kasperl und Seppel als Hüftbild zu sehen, die kaum über die Latten hinausragen.

Durch die Umschlagillustration erhält der Betrachter einige wichtige Hinweise zu den Figuren: Der Räuber ist in Verbindung mit dem Titel und durch den gewaltigen Hut mit Feder als solcher zu identifizieren. Auch die kindlichen Protagonisten werden vom Kasperletheaterkundigen anhand ihrer Kleidung erkannt. Während der Blick des Räubers, dessen Gesicht im Halbprofil zu sehen ist, und der des im Viertelprofil dargestellten Seppel dem Betrachter zugewandt sind, ist Kasperl im Profil abgebildet und blickt in Richtung des Freundes. Seine Nasenspitze berührt Seppels Schulter. Die räumliche Nähe zeigt die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren. Vom Räuber sind sie dadurch abgegrenzt, dass sie sich auf der anderen Hälfte des Buchumschlages und der anderen Seite des Zaunes befinden. Die Beziehungen der Figuren werden zudem durch die Größe veranschaulicht: Der Kopf des Räubers ist überdimensioniert gegenüber den Kinderköpfen. Der Zaunabschnitt auf der hinteren Umschlagseite, die den Kindern vorbehalten ist, ist mit einem Graffito versehen: Neben der Aufschrift „Der Hotzenplotz ist ein Hirsch“ sind dort zwei Strichmännchen mit Räuberhut erkennbar. Die diegetische Schrift, die den Räuber verunglimpft, zeigt die Haltung der kindlichen Protagonisten, die als Verfasser des Textes naheliegen. Die Einstellung der beiden offenbart sich innerhalb von Preußlers Text in zahlreichen Szenen, in denen die Kinder erwachsene Autoritäten, so den Räuber Hotzenplotz oder den Zauberer Zwackelmann, lächerlich machen. Insgesamt stellt sich der Umschlag dieses Bandes als vielschichtiges Element des Peritextes dar: Das Bild des über den Zaun schauenden Räuberkopfes veranschaulicht zum einen die Grenze zwischen Bürgerlichkeit und Wildheit, für die die Figur des Räubers steht. Zum anderen ist das Loch im Zaun ein hervorragendes Bild für den Eintritt in die Fiktion, ähnlich dem von Genettes „Schwelle“. Es lädt den Rezipienten ein, mit Kasperl und Seppel auf die andere Seite, in das Innere des Buches und somit die Sphäre der Fiktion einzutauchen. Hinzu kommt, dass diese Darstellung mit den einprägsamen Figurenköpfen an das Kasperletheater denken lässt. Damit wird Preußlers Gattungsangabe unterstützt und auf den Charakter der Geschichte hingewiesen. Das Zaunmotiv wird dementsprechend auch in den Illustrationen aller drei Bände eingesetzt.¹⁸⁶

Auf dem Umschlag befinden sich neben der diegetischen Schrift des Graffitos einige weitere schriftliche Bestandteile, die in unterschiedlicher Weise in das Bild integriert sind. Formal gleichen sie sich dem Bild dadurch an, dass sie handgelettert und farblich auf Bild-Elemente abgestimmt sind. Der Titel wird als Aufschrift einer an den Zaun angeschlagenen Tafel in das Bild eingebunden. Das Motiv der Tafel, das auf polizeiliche Steckbriefe verweist, aber auch als Bestandteil von (Figuren-)Theateraufführungen interpretiert werden kann, ist ein sich durchziehendes Element der Text-Bild-Verknüpfung in den *Hotzenplotz*-Bänden. Eine besondere Komik entwickelt sich in der dargestellten Szene dadurch, dass der Räuber in unmittelbarer Nähe zu seinem Steckbrief bzw. dem Titel zu sehen ist. Dies deutet auf seine Unerschrockenheit und zugleich die Unfähigkeit seiner Antagonisten hin, ihn zu fangen. Unter der Tafel sind der Verlagsname und die Signatur Tripps auf den Zaun geschrieben. Die Signatur „TR“ ist in der Farbe des Graffitos auf der Rückseite gehalten, was ihr einen subversiven Unterton verleiht. Als weitere schriftliche

¹⁸⁶ Zudem erscheint es auch auf späteren Einbänden Tripps, so zu *Der Pepperl und ich* (Kernmayr 1967).

Elemente des Umschlages sind auf dem Buchrücken Auturname und Titel sowie das Verlagssignet und zwei Punkte zu sehen, die das Alter der anvisierten Adressaten angeben.

Die Umschlaginnenklappen als weiteres Element des Umschlages beinhalten eine Auflistung der handelnden Figuren in Text und Bild. Die Figurendarstellungen entstammen den Innenillustrationen des Buches. Die Innenklappen erfüllen hier die Funktion einer für Dramen üblichen Liste der *Dramatis personae*. Damit wird wiederum Preußlers Gattungsbezeichnung der Kasperlegeschichte entsprochen und der Leser über den Inhalt des Buches orientiert.

Der Umschlag des ersten Bandes kann also als vielschichtiges, gelungen gestaltetes Element des Peritextes gelten. Die beiden späteren Bände der Trilogie knüpfen gestalterisch an dessen Erfolg an, wie sich im Folgenden zeigen wird.



Abb. 47 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1969

Der Umschlag zu *Neues vom Räuber Hotzenplotz* (vgl. Abb. 47), dem zweiten Band, besitzt einen dunkelblauen Hintergrund, der eine nächtliche Atmosphäre schafft und damit im Gegensatz zum tagblauen Umschlag des ersten Bandes steht.

Auf der Umschlagvorderseite wird Hotzenplotz als Wachtmeister verkleidet dargestellt. Dies entspricht der Anfangsszene des Bandes, in der der Räuber mit der geraubten Uniform die Großmutter

überfällt. In seinen Händen hält Hotzenplotz ein weißes Steckbrief-Plakat, auf dem das Titelbild des ersten Bandes als Bild im Bild erscheint. Auf dem Plakat befinden sich als Überschrift der Titel des zweiten Bandes sowie – in das Bild im Bild integriert – die Signatur des Illustrators und der Verlagsname. Das Titelbild stellt eine doppelte Bezugnahme auf den erfolgreichen ersten Band dar: Der Räuber, der den Steckbrief in seinen Händen hält, entspricht formal genau der Figur, die auf dem Steckbrief zu sehen ist. Durch die Verkleidung und das Verschwinden hinter dem Steckbrief findet eine Verrätselung statt. Auch die Umschlagrückseite von *Neues vom Räuber Hotzenplotz* nimmt diejenige des ersten Bandes wieder auf: Erneut werden hier Kasperl und Seppel als Antagonisten des Räubers dargestellt. Ähnlich wie der Räuber auf der Vorderseite sind sie verdeckt, hinter einem Baum verborgen, was die geheimnisvolle Stimmung unterstreicht. Die Umschlaginnenklappen werden wieder dazu genutzt, die zentralen Figuren der Geschichte in Bild und Text vorzustellen, wobei zum Großteil die gleichen Illustrationen verwendet werden wie beim ersten Band. Lediglich für die neu hinzukommenden Figuren, den zum Krokodil verwandelten Dackel Wasti und seine Besitzerin Frau Schlotterbeck, sind Zeichnungen eingefügt,

die sonst an keiner Stelle in den Bänden verwendet werden. Die Anordnung der Figuren und die Begleittexte sind dem Inhalt des zweiten Bandes angepasst.¹⁸⁷

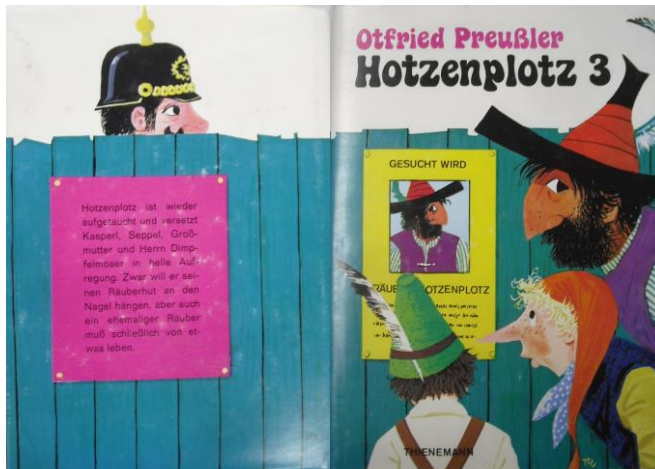


Abb. 48 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1973

Der 1973 erschienene dritte Band *Hotzenplotz 3* weicht durch sein Äußeres leicht von den beiden Vorgängern ab. Zwar wird in etwa dasselbe Format verwendet, das Buch besitzt jedoch keinen Leinenrücken, sondern ist in durchgehend bedrucktes Papier eingebunden. Über Vorder- und Rückseite erstreckt sich wiederum eine vollformatige Illustration (vgl. Abb. 48). Es wird eine Szene aus der Geschichte dargestellt, die im Kapitel *Der Steckbrief* (vgl. H3, S. 69–71) beschrieben wird: Der bekehrte Räuber ist mit

Kasperl und Seppel unterwegs, die ihm mittlerweile vertrauen und seine Freunde geworden sind. Die drei entdecken einen Steckbrief, auf dem Hotzenplotz zu Unrecht verdächtigt wird, die Wahrsagekugel von Frau Schlotterbeck gestohlen zu haben. Die Kinder verstecken den Räuber vor Dimpfmoser, der gerade vorbeikommt.

Mit den Motiven Zaun und Steckbrief nimmt die Umschlaggestaltung zudem Elemente des ersten und zweiten Bandes auf. Im Gegensatz zu den beiden anderen Bänden wird der Räuber auf der Umschlagvorderseite im Profil gezeigt. Dies geschieht in doppelter Weise: Auf dem Steckbrief ist ein nach rechts gerichteter Hotzenplotz zu sehen. Spiegelbildlich dazu ist der Räuber dargestellt, der das Plakat betrachtet. Unterhalb davon ist Kasperl ebenfalls im Profil zu sehen. Den Steckbrief halb verdeckend wird Seppel in Rückenansicht gezeigt und somit für den Betrachter zur Identifikationsfigur. Die gemeinsame Darstellung der drei Figuren auf der Umschlagvorderseite steht im Gegensatz zur Gestaltung der Vorgängerbände, auf denen sie auf Vorder- und Rückseite getrennt abgebildet werden. Dies deutet auf eine Verbündung der ehemaligen Antagonisten und einen friedlichen Ausgang der letzten Räubergeschichte hin.

Auf der Umschlagrückseite ist Wachtmeister Dimpfmoser ebenfalls im Profil und bis zur Nase vom Zaun verdeckt zu sehen. Zum ersten Mal innerhalb der Trilogie wird die Figur auf einer Umschlagillustration gezeigt. Dadurch, dass Dimpfmoser auf der entgegengesetzten Seite des Zaunes steht, wird er als Gegenspieler der drei anderen eingeführt. Insgesamt erscheinen alle Figuren auf dem Umschlag mit deutlicher Betonung ihrer Kopfbedeckungen, dem Räuberhut, Dimpfmosers Pickelhaube, der Kasperlmütze und dem Seppelhut. Diese Hervorhebung der Kopfbedeckungen wird im gesamten bildlichen Peritext des Bandes fortgeführt.

¹⁸⁷ Bei einem Vergleich der Umschlaginnenklappen aller drei Bände werden Entwicklungen der Figuren offenbar. Ein Beispiel dafür ist, dass Dimpfmosers Beförderungsgrade (Wachtmeister, Oberwachtmeister, Hauptwachtmeister) abgelesen werden können.

Der Buchumschlag von *Hotzenplotz 3* besitzt auf der Rückseite als erster der drei Bände einen kurzen Klappentext. Dieser ist nach Art eines an den Zaun genagelten Anschlages in die Illustration integriert und besteht lediglich aus zwei Sätzen: „Hotzenplotz ist wieder aufgetaucht und versetzt Kasperl, Seppel, Großmutter und Herrn Dimpfelmoser in helle Aufregung. Zwar will er seinen Räuberhut an den Nagel hängen, aber auch ein ehemaliger Räuber muß schließlich von etwas leben.“ Der Text knüpft an die beiden Vorgängerbände an und zählt das bekannte Figurenarsenal auf. Mit „seinen Räuberhut an den Nagel hängen“ wird ein Idiom verwendet, das sich durch das Buch und insbesondere die Illustrationen zieht, die es immer wieder wörtlich nehmen.¹⁸⁸

Die Umschlaginnenklappen werden wiederum dazu genutzt, die Protagonisten vorzustellen. Zeichnungen und Figurenabfolge entsprechen denjenigen des zweiten Bandes. Ergänzend wird auf der hinteren Klappe auf Schallplatten-Adaptionen des *Hotzenplotz*-Stoffes verwiesen; der Leser erfährt also, dass dieses Werk bereits in einen Medienverbund integriert ist.

Bei der Analyse der Umschläge bzw. Einbände der *Hotzenplotz*-Trilogie zeigte sich, dass der gelungene Umschlag des ersten Bandes mit seiner markanten Figurendarstellung, der bildlichen Interpretation von Figurenbeziehungen, der Anknüpfung an das Kasperletheater sowie der sinnbildhaften Darstellung des Eintritts in Fiktion und Abenteuer nicht nur im Medienverbund viel zitiert wurde und in der öffentlichen Wahrnehmung das Werk repräsentiert, sondern auch die Gestaltung der Sequels prägte. Auf den Folgebänden wird der serielle Zusammenhang schnell ersichtlich, indem die Motive des ersten Bandes dort lediglich leicht variiert werden. Somit stellen die Umschläge ein wesentliches peritextuelles Element der Trilogie auf Ebene der Anfänge und Enden dar. Nicht weniger relevant für die Rezeption sind die Rahmenbereiche im Inneren der Bücher, die ebenfalls viele textliche und bildliche Bestandteile enthalten. Auf der Gestaltung der Seiten vor und nach dem Textblock liegt im folgenden Abschnitt der Fokus, wobei wiederum die Trilogie chronologisch behandelt, also mit Band 1 begonnen wird.



Abb. 49 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962

In *Der Räuber Hotzenplotz* sind dem Textblock exklusive dem vorderen Vorsatz drei Doppelseiten und eine einfach Seite vorgeschaltet. Die meisten davon bleiben allerdings stumm. Der Schmutztitel, die Seite vor dem eigentlichen Titelblatt, enthält lediglich Titel und Verlagssignet. Der Innentitel (vgl. Abb. 49) beinhaltet in kindlich anmutender Schreibschrift im oberen Bereich Titel, Gattungsangabe und Autornamen, im unteren Verlagsnamen und -ort. Dazwischen befindet sich, in der Tradition des Frontispiz', eine Figurenzeichnung, die erste Illustration im Buchinneren. Dargestellt wird der Protagonist mit sämtlichen Attributen – dem Räuberhut, den sieben Messern im breiten Gürtel, der Pfefferpistole und dem Säbel in den Händen – frontal als stehende Ganzfigur. Durch die Kombination von

¹⁸⁸ Bereits im zweiten Band plant Hotzenplotz, „die Räuberei an den Nagel zu hängen“ (H2, S. 51), wenn er genügend Beute gemacht hat. Damit wird unterstrichen, dass er seiner Tätigkeit um des Geldes willen nachgeht.

Handschrift und Zeichnung, produziert mit dem gleichen Zeichenmaterial, entsteht eine enge Verbindung zwischen schriftlichen und bildlichen Elementen.

Die nachfolgende Impressumsseite bleibt bis auf das kleingedruckte Impressum leer. Die gegenüberliegende Seite ist der Zueignung des Autors vorbehalten, auf die bereits eingegangen wurde (vgl. Kapitel IV.3.1). Mit dieser Anordnung der einzelnen Seiten bleibt das Buch der Tradition des verlegerischen Peritextes verhaftet.



Abb. 50 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962

Das Ende von *Der Räuber Hotzenplotz* weist demgegenüber ein interessantes peritextuelles Element auf: Die auf den Textblock folgende Seite enthält eine Zeichnung, die Kasperl darstellt (vgl. Abb. 50). Er trägt ein Plakat, das einen Großteil seines Körpers verdeckt. Die handschriftliche Aufschrift verweist auf das folgende Inhaltsverzeichnis. In Form einer Leseranrede im Plural wird der Rezipient zum Umblättern aktiviert. Das Plakat stellt eine schriftliche Entsprechung zur Figurenrede im Kasperletheater dar. In der anderen, emporgestreckten Hand hält Kasperl ein Schild mit der ebenfalls händischen Aufschrift „Ende“. Die Blickrichtung des im Profil dargestellten Kasperls gegen die Leserichtung markiert ebenfalls das Ende des Leseflusses.

Weniger stimmig ist diese Ausrichtung hinsichtlich der Funktion, den Leser zur Benutzung des Inhaltsverzeichnisses anzuregen. Der Hinweis auf das Inhaltsverzeichnis ist im Grunde ein höchst überflüssiges Element, das aber durch die illustratorische und textuelle Überformung aufgewertet und in den Kontext des Kasperletheaters integriert wird.

Die folgende Doppelseite mit dem Inhaltsverzeichnis ist gestalterisch demgegenüber schlicht: Hier ist lediglich links unten eine Zeichnung zu sehen, die deutlich kleinere Wiederholung einer Abbildung der Großmutter mit Kaffeemühle vom Beginn des Buches (vgl. H1, S. 9). Dass sich das Inhaltsverzeichnis in allen drei Bänden um den *Räuber Hotzenplotz* am Buchende befindet, bringt mit sich, dass es eher nach dem Lesen herangezogen wird. Damit ist die Funktion der Wiederholung und des Wiederauffindens der Kapitel stärker betont als die Übersicht und Verführung zum Lesen. Auf das Inhaltsverzeichnis des ersten Bandes folgt noch die bereits erwähnte Seite mit Hinweisen auf vier andere Bücher des Verlages.



Abb. 51 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1969

Bereits bei der Analyse des ersten Bandes fällt auf, dass dessen Anfang und Ende für ein Kinderbuch seiner Zeit sehr aufwändig gestaltet wurden.¹⁸⁹

Gegenüber dem Peritext von *Der Räuber Hotzenplotz* wird im zweiten Band *Neues vom Räuber Hotzenplotz* das peritextuelle Spiel vor und nach dem Textblock intensiviert. Zwar bleiben das vordere und hintere Vorsatz auch in diesem Band stumm, die Zahl der vor Beginn des Textblockes ein-

¹⁸⁹ Dies ergibt auch ein Vergleich mit den Rahmenbereichen von *Der kleine Wassermann* (Preußler 1956) oder *Die kleine Hexe* (Preußler 1957). Winnie Gayler, die diese Bücher gestaltete, platzierte in diesem Bereich jeweils nur eine Illustration innerhalb der Innentitelseite, die den Protagonisten darstellt.

gefügt Doppelseiten erhöht sich aber von drei auf fünf. Danach befinden sich dazu noch zwei illustratorisch ausgestaltete Doppelseiten und eine einfache Seite. Dem Schmutztitel, der wie bereits im ersten Band lediglich Titel und Verlagssignet enthält, wird hier eine Doppelseite vorgeschaltet, die rechts ein illustriertes Exlibris ziert (vgl. Abb. 51). Die Illustration zeigt Hotzenplotz und nimmt formal das Motiv der Innentitelseite des Vorgängerbandes (vgl. Abb. 49) auf. Allerdings hat der Räuber nun vor Bauch und Rücken Plakate umgeschnallt. Das sichtbare vordere Plakat trägt die Aufschrift „Dieser Hotzenplotz gehört:“ und enthält darunter zwei leere Zeilen, in die der Leser seinen Namen eintragen kann. Über ein Exlibris nimmt die Bindung an ein Buch, das man interaktiv als sein Eigentum kennzeichnet, zu. Indem das Buch als „Hotzenplotz“ bezeichnet wird, drückt sich ein Selbstverständnis aus, das sich aus der Popularität des ersten Bandes speist.

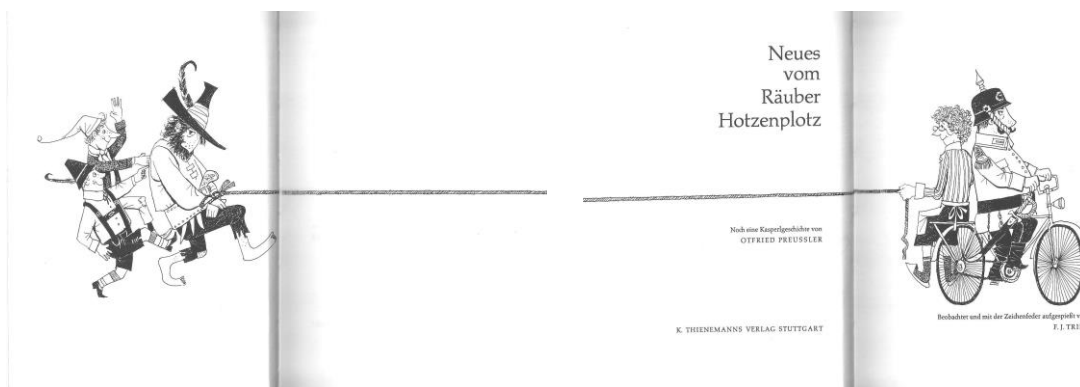


Abb. 52 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1969

Vor der Innentiteldoppelseite wird in *Neues vom Räuber Hotzenplotz* eine weitere illustrierte Doppelseite eingeschoben (vgl. Abb. 52, links). Die Zeichnung zeigt den gefesselten Räuber, der von Kasperl und Seppel verfolgt und gehänselt wird. Das Fesselseil fungiert als Pageturner und führt auf den Innentitel (vgl. Abb. 52, rechts), wo die Illustration fortgesetzt wird. Auf deren linker Seite ist neben Titel, Gattungsangabe, Autor- und Verlagsname weiterhin das gespannte Seil zu sehen, das zur Hand der auf der rechten Seite abgebildeten Großmutter führt. Diese sitzt auf dem Gepäckträger des Fahrrads von Dimpfelmoser, der die gesamte Gruppe gewissermaßen in die Geschichte hineinführt. Alle Figuren bewegen sich in Leserichtung. Durch diese Illustration werden die Protagonisten des Buches, die dem Leser aus dem ersten Band bereits vertraut sind, vorgestellt. Zugleich wird der gute Ausgang der Geschichte, die Festnahme des Räubers, vorweggenommen. Der Betrachter wird durch die Dynamik der Illustration förmlich ins Buch hineingezogen. Die Figuren überschreiten stellvertretend die „Schwelle“ des Paratextes. Neben dem Moment des Anknüpfens an das Kasperletheater ergibt sich eine Ähnlichkeit zum Vorspann im Film. Durch die ausgedehnte Figurendarstellung werden speziell die noch nicht literalisierten Rezipienten, die über die Vorlesesituation als implizite Adressaten einbezogen werden, berücksichtigt.

Auf diese beiden miteinander verbundenen Doppelseiten folgt die Impressumsseite mit einer weiteren Darstellung des Räubers, die hier nicht abgebildet wird. Dieser schaut mit seiner Gewehrmündung hinter einer Wand, die durch eine vertikale Linie angedeutet wird, hervor – ein spannungssteigerndes Element, das formal an die Umschlagvorderseite von *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (vgl. Abb. 29) erinnert. Dieser Seite steht die Zueignungsseite gegenüber. Es folgt eine erste, ganzseitig illustrierte Seite, die bereits zum ersten Kapitel gehört. Damit beginnt der eigentliche Text erst auf Seite 11 des Bandes, also sehr spät. Der einleitende Peritext ist demzufolge aufwändig gestaltet. Auch das Ende des Bandes wird deutlich überformt: Die erste auf den Textblock folgende Seite enthält wie schon im ersten Band die Illustration des Kasperls mit Schautafel (vgl. Abb. 50), die auf das Inhaltsverzeichnis hinweist. Hier zeigt sich deutlich die stilistische Veränderung von Tripps Figurenzeichnungen: Die wiederverwendete Kasperlfigur stimmt nicht mehr mit den Zeichnungen im zweiten Band überein.

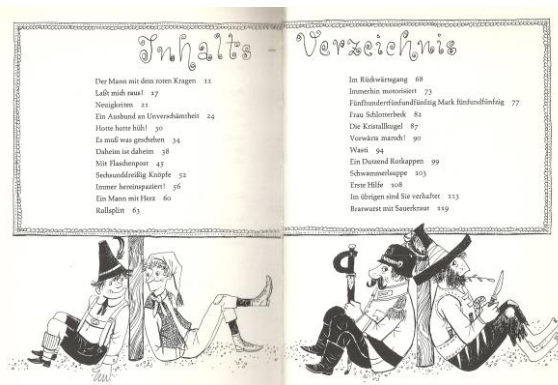


Abb. 53 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1969

Für die folgende Inhaltsverzeichnisdoppelseite (vgl. Abb. 53) wurde wiederum das Motiv der Schautafel bemüht: Die mit verziertem Rand und handschriftlich verschnörkelter Überschrift versehene Tafel erstreckt sich über beide Seiten. Sie steht auf zwei Holzpfeilern. An den einen lehnen sich Kasperl und Seppel, an den anderen Wachtmeister und Räuber. Während sich die Kinder als Zeichen freundschaftlicher Verbundenheit zugewandt sind, blicken Hotzenplotz und Dimpfelmooser in entgegengesetzte Richtungen, was ihre rollenbedingte Distanz veranschaulicht. Letztere halten zwar Waffen, der Räuber ein Messer, der Wachtmeister seinen Säbel, in Händen, sehen aber ansonsten friedlich aus. Der Räuber hat sogar einen Grashalm im Mund. Insgesamt ergibt sich ein Bild der Eintracht. Die darauffolgende Seite stellt illustratorisch eine Wiederaufnahme des Exlibris vom Buchanfang (vgl. Abb. 51) dar. Diesmal ist die Plakataufschrift ein handschriftlicher Hinweis auf den ersten Band, wodurch der Serialität Aufmerksamkeit gezollt wird.¹⁹⁰

Eine typografische Veränderung gegenüber dem ersten Band, die sich in den Rahmenbereichen von *Neues vom Räuber Hotzenplotz* abzeichnet, ist die zurückhaltendere Verwendung von Handschrift innerhalb von Umschlag, Einband und Titelei. Handschrift wird allerdings dann weiterhin genutzt, wenn der Leser zu bestimmten Handlungen aktiviert werden soll. So sind das Exlibris und der Hinweis auf den ersten Band handschriftlich gestaltet. Elemente wie der Titel sind nun aber überwiegend gesetzt.

¹⁹⁰ Betrachtet man andere illustratorische Werke Tripps wie *Fibel für den Bücherfreund* (Friedrich 1963) oder *Heut spielt Gottlieb Fabelhaft* (Spang 1963), bei denen er auf Einbandvorder- und Rückseite jeweils dieselbe Figur von ihrer Vorder- und Rückseite zeigt, so erstaunt es, dass er für die beiden Hotzenplotz-Zeichnungen diesen Kunstgriff nicht verwendet. Auf diese Weise hätte er die Materialität des Buches noch besser einbezogen.



Abb. 54 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1973

Während schon die Rahmenbereiche des zweiten Bandes deutlich üppiger ausgestaltet wurden als die des ersten, erreicht die ausladende Überformung der Seiten vor und nach dem Textblock in *Hotzenplotz 3* ihren Höhepunkt. Wiederum wird hier der Teil des Buches, der dem Text vorgelegt ist, wie ein Vorspann entwickelt, in dem alle Protagonisten vorgestellt werden. Zum ersten Mal werden nun auch das vordere und das hintere Vorsatz in die Gesamtkonzeption einbezogen und vollständig illustriert.

Das vordere Vorsatz bildet eine Einheit mit den folgenden beiden Doppelseiten (vgl. Abb. 54): Gezeigt wird hier als Hintergrund ein Waldstück, während im Vordergrund die Figuren in Leserichtung laufen. Die Illustrationsweise hat sich gegenüber den Rahmenseiten der Vorgängerbände verändert: Die Blätter werden zeichnerisch völlig ausformuliert, sodass kein weißer Grund stehenbleibt. Die Darstellung der im Hintergrund abgebildeten Bäume und der Pflanzen im Vordergrund sind rahmensprengend angelegt. Der Detailreichtum zeigt sich auch darin, dass viele kleine Tiere abgebildet werden, die sich zumeist in Laufrichtung der Figuren bewegen oder dorthin schauen. Die erste Doppelseite des „Vorspanns“ enthält links ein Exlibris, das als Schild in die Illustration integriert wird. Auf der rechten Seite ist die Figur der Zigarre rauchenden Witwe Schlotterbeck zu sehen, die ihren zum Krokodil verwandelten Hund Wasti an der Leine führt.



Abb. 55 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1973

Ein weiteres schriftliches Element ist ein an einem Baum befestigtes Schild mit der Aufschrift „Hotzenp“. Es verleitet als zusätzlicher Pageturner zum Umblättern. Auf der folgenden Doppelseite sind links die Großmutter mit Kopftuch¹⁹¹ und Stock in der Hand, und rechts – mit erhobener Hand durch das Bild rennend – Dimpfmoser zu sehen. Wiederum zeigt ein Wegweiser mit der Aufschrift „Hotzenplotz“ in das Buch hinein. Die dritte Doppelseite, zugleich der Innentitel, zeigt links Kasperl hinter Seppel im Laufschrift und rechts, ebenfalls laufend, den Räuber, der in Leserichtung weist. Die wesentlichen schriftlichen Angaben, also Autornamen, Titel, Hinweis auf den Illustrator und Verlagsname, sind wiederum über Schilder in die Darstellung integriert.

Die auf die drei zusammenhängenden Doppelseiten folgende Im-

¹⁹¹ Dass die Großmutter hier – anders als auf allen weiteren Illustrationen – ein Kopftuch trägt, unterstreicht die symbolische Bedeutung der Kopfbedeckungen, mit der Tripp im Peritext dieses Bandes gekonnt spielt.

pressumsseite (vgl. Abb. 55) zielt die Zeichnung eines knorrigen Astes, an dem Räuberhut und Pickelhaube des Wachtmeisters hängen. Damit wird das Ende des Räuberdaseins und zugleich des Antagonismus mit der Staatsgewalt, verkörpert durch Wachtmeister Dimpfelmoser, angekündigt.¹⁹² Auch zwei Schilder hängen an diesem Ast. Auf einem sind die Impressumsangaben, auf dem anderen der Hinweis auf den Abschluss der Trilogie angezeigt. Auf einem weiteren Ast sitzt ein Rabe. Der dieser Seite gegenüberliegenden Zueignungsseite folgt eine stumme, dem Textblock vorgeschaltete Seite.

Dem aufwändig gestalteten Anfang entspricht das ebenso durchgestaltete Ende von *Hotzenplotz 3*, das zugleich das Ende der Trilogie markiert. Die Seite, die auf die letzte Textseite folgt, greift das Motiv des Waldstückes vom Beginn des Buches auf. Im Mittelpunkt ist ein Schild zu sehen, das auf das Inhaltsverzeichnis verweist. Wieder wird darauf Handschrift für die Leseranrede und -aktivierung eingesetzt. Unterstützend ist halb verdeckt vom Schild die Figur der Großmutter dargestellt, die in Leserichtung zeigt.

Die folgende Inhaltsverzeichnisdoppelseite ähnelt derjenigen des zweiten Bandes. Erneut rahmt ein Schild auf Holzpfeilern das Verzeichnis ein. Darunter sind auf einem Wiesenstück Dimpfelmoser, Hotzenplotz, Kasperl und Seppel abgebildet. Sie liegen fröhlich blickend beieinander. Die gemeinsame, zugewandte Darstellung der vormaligen Antagonisten Hotzenplotz und Dimpfelmoser auf einer Seite trägt zu einer friedlichen Szenerie bei. Im Vordergrund befindet sich Wasti als Dackel, also vom Krokodilszauber erlöst. Dies symbolisiert die Auflösung eines weiteren Handlungsstranges und stellt eine Veränderung gegenüber dem vorderen Vorsatz dar, wo Wasti noch in verwunschener Gestalt zu sehen war.



Abb. 56 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1973

Die hintere Vorsatzdoppelseite (vgl. Abb. 56) schließlich nutzt der Illustrator, um die Geschichte in seinem Sinne zu Ende zu bringen: Er zeigt eine eigene, humorvoll-ironische Interpretation des Protagonisten Hotzenplotz. In einer idyllischen Szene im Wald mit einem seitenfüllenden Baum und Tieren auf der linken Seite ist rechts der bekehrte Hotzenplotz als Pfeife rauchender Hippie mit Sonnenbrille, Cowboystiefeln und Halstuch zu sehen.¹⁹³ Er sitzt angelehnt an eine Wand, die die rechte Seite beschließt. Der Abschluss des Buches

wird durch die Mauer und den zum Buchinneren gerichteten Hotzenplotz visuell deutlich angezeigt. Über dem Räuber ist ein Schild angebracht, dessen Aufschrift neuerlich Tripps eigenen Humor einbringt: Mit „Gasthaus Zur Räuberhöhle. Inh. J. Hotzenplotz (Räuber a. D.)“ knüpft er

¹⁹² Vgl. dazu auch die letzte illustrierte Text-Doppelseite in *Hotzenplotz 3* (S. 124f).

¹⁹³ Dieser entspricht in seinem Äußeren einem von Tripp vielfach gezeichneten Figurentypus aus den 70er-Jahren. Vgl. dazu etwa dessen eigenes Bilderbuch *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* (Tripp 1973) aus dem selben Jahr.

an das Ende der Geschichte, den Beschluss des Räubers, sich als Wirt zu betätigen, an. Mit „J. Hotzenplotz“ verweist er zudem darauf, dass Hotzenplotz ein Nachname ist, wie es sich durch die Bezeichnung „Herr Hotzenplotz“ innerhalb des Textes schon ankündigte, und zeigt damit sowie mit „(Räuber a. D.)“ auf satirische Weise das bürgerliche Gesicht des Gezähmten. Dazu passt der am Wirtshausschild aufgehängte Räuberhut. Dadurch wird wiederum das Motiv der Kopfbedeckungen, deren Aufhängen das Ende der Verkleidung und die Auflösung der Geschichte verheißt, aufgenommen.

Wie gezeigt werden konnte, nimmt die Ausgestaltung der „Anfänge und Enden“, also der Einbände und Umschläge sowie der Rahmenbereiche im Inneren des Buches, insbesondere innerhalb der Folgebände großen Raum ein. Hier werden die Anfänge dazu genutzt, die bereits vertrauten Figuren zu zeigen und an die Vorgängerbände anzuknüpfen. Die Enden ermöglichen eine Rückschau. Der dritte Band zeichnet sich durch eine unbändige Überformung von Anfang und Ende aus. Dies wurde auch von der Kritik wahrgenommen, wie folgender Ausschnitt aus einer Rezension zu *Hotzenplotz 3* zeigt: „Hinzu kommen als weitere Erfolgsursache, die witzigen Bilder von Tripp, die besonders in Band 3 fast ein eigenes Bilderbuch ausmachen, so üppig und großzügig wurden sie zwischen und vor die Texte geschaltet.“ (Bulletin Jugend + Literatur 9/1974). In dieser Eigenart sind die Rahmenbereiche der Bücher filmischen Elementen, dem Vorspann und dem Abspann, vergleichbar, die den Rezipienten in die Fiktion hinein und wieder hinaus begleiten.

Um den Besonderheiten der Trilogie auch auf dieser Ebene gerecht zu werden, sollen nun noch die Titel, Zwischentitel und Zwischentitelzeichnungen der drei Bände behandelt werden, bevor die Rahmenkapitel in den Blick genommen werden. Der Titel ist ein wesentliches Element des Paratextes, der sowohl im Peritext, vornehmlich auf den Buchumschlägen und im Inneren des Buches vorkommt, als auch im Epitext erwähnt wird. Mit *Der Räuber Hotzenplotz* besteht der Titel des ersten Bandes aus einem Hinweis auf den Protagonisten. „Beruf“ und Name werden genannt. Preußler gibt zur Entstehungsgeschichte des klangvollen Räubernamens an, er habe „einen richtigen schönen Kasperltheaternamen“ gesucht und den Räuber dann „kurzerhand mit dem Namen eines Städtchens in Mährisch-Schlesien ausgestattet, der mir von der Schule her in Erinnerung geblieben war, weil er schon damals großen Eindruck auf mich gemacht hatte.“ (Vgl. Preußler 1998e, S. 162)¹⁹⁴ Er griff bei der Namensgebung wie schon mit der Wahl der Kasperlgeschichte also wiederum auf Kontexte seiner böhmischen Kindheit zurück. Sicherlich trug dieser Name zur Popularität des Räubers und der entsprechenden Bücher bei. Der Titel wird in Innentitel und Zueignung um den Untertitel bzw. die Gattungsangabe *Eine Kasperlgeschichte* ergänzt, was auf den Genrebezug dieser Erzählung verweist. Mit dem Titel des zweiten Bandes, *Neues vom Räuber Hotzenplotz*, wird die Betonung auf die Fortführung der Handlung bei gleichem Protagonisten gelegt. Die Gattungsangabe *Noch eine Kasperlgeschichte* deutet ebenfalls

¹⁹⁴ Ausführlicher geht Preußler in seinem Aufsatz *Er und kein anderer. Wer den Namen hat, hat die Person* (Preußler 1998b) auf die Namensfindung ein.

auf ein serielles Anknüpfen an den ersten Band hin. Für den dritten Band wurde mit *Hotzenplotz 3* ein äußerst kompakter, negativ gesehen auch einfallsloser Titel gewählt, bei dem die Fokussierung auf den Protagonisten und die Serialität im Vordergrund stehen. Anders als für die ersten beiden Bände wird die Bezeichnung Räuber hier weggelassen. Es wird vorausgesetzt, dass man bei Konfrontation mit diesem Titel die genannte Figur bereits kennt und den Namen einordnen kann. Außerdem weist die Titelgebung darauf hin, dass der Räuberberuf in diesem Band „an den Nagel gehängt“ wird und dadurch Name und Beruf nicht mehr untrennbar miteinander verbunden sind.



Abb. 57 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962

Die Zwischentitel, die die 21 Kapitel des ersten Bandes und die jeweils 24 Kapitel der Folgebände überschreiben, sind strukturell und inhaltlich heterogen. Zum Teil haben sie die Form von Motti oder einen idiomatischen Charakter. Es handelt sich auch um Figurenaussprüche aus dem jeweiligen Kapitel, die Namen von erstmalig auftretenden Figuren oder Gegenstandsbezeichnungen. Den Zwischentiteln und damit der Strukturierung des Textes in kurze Kapitel, die kennzeichnend für Preußlers Kinderbücher ist, wird gestalterisch innerhalb der *Hotzenplotz*-Bände viel Aufmerksamkeit geschenkt. In allen drei Büchern

werden sie mit Zeichnungen versehen, die unterschiedliches narratives Potenzial beinhalten.¹⁹⁵ Mit den Zwischentiteln ist die Funktion verbunden, den Text zu gliedern und zum Lesen des entsprechenden Abschnittes zu motivieren. Dies kann durch Zeichnungen unterstützt werden. Im Sinne der Doppeltadressiertheit ist die illustratorische Hervorhebung der Zwischentitel eine Möglichkeit, für das zuhörende, noch nicht literalisierte Kind oder den Erstleser strukturierende und motivatorische Funktionen zu übernehmen. Wie diese Funktion in den einzelnen Bänden umgesetzt wird, wird im Folgenden kurz dargestellt.

Besonders vielseitig sind die Zwischentitelzeichnungen im ersten Band *Der Räuber Hotzenplotz* (vgl. Abb. 57). Die Zwischentitel in Schreibschrift werden hier über Textfelder in die figürlichen Illustrationen integriert. Durch die Verknüpfung von Zeichnung und Handschrift entsteht formal eine enge Verbindung von Text und Bild. Die entsprechenden Zeichnungen nehmen jeweils das obere Drittel bis die Hälfte einer Seite und damit großen Raum ein. Sie zeigen Figuren, Gegenstände oder Szenen, die in den jeweiligen Kapiteln von Bedeutung sind. Damit haben sie einen deutlichen Anteil an der narrativen Funktion der Illustrationen insgesamt. Zum Teil tragen die dargestellten Figuren die Zwischentitelfelder nach Art von Texttafeln, an anderen Stellen werden die Textfelder wie stehende Schilder behandelt oder weniger mit der Zeichnung verknüpft. Über die visuelle Interpretation der Zwischentitel als von Figuren getragene Texttafeln wird wiederum ein Bezug zum Theater, vorwiegend in seiner volkstümlichen Variante, hergestellt. Die Darstellung legt zudem eine Entsprechung zwischen Akten und Kapiteln nahe. Auffällig ist, dass die Fi-

¹⁹⁵ Nach ähnlichem Prinzip verfährt Tripp mit den Kapitelüberschriften zu Preußlers *Das kleine Gespenst* (1966). Auch hier wird die handschriftliche Überschrift jedes Kapitels von einer figürlichen Zeichnung begleitet, die zum Inhalt passt. Die von Gayler gestalteten weiteren Bände der „Der-Die-Das-Trilogie“ enthalten keine derart aufwändig gestalteten Zwischentitel.

guren zumeist nicht an der Leserichtung ausgerichtet sind. Damit wird weniger das voranbringende als das unterbrechende, gliedernde Moment der Zwischentitel unterstützt.



Abb. 58 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1969

In *Neues vom Räuber Hotzenplotz* sind die Zwischentitel nicht mehr so aufwändig gestaltet wie im ersten Band. Hier werden die Überschriften aber weiterhin handschriftlich, in verschnörkelter Druckschrift, gezeigt. Statt der figürlichen Zeichnungen sind die Titel nach Art eines Bildes in einem immer gleichen querovalen Rahmen mit angedeuteter Aufhängung zu sehen (vgl. Abb. 58). Dies erinnert an Wandbehänge und Bilderrahmen der Großmutter aus den Innenillustrationen und gibt der Darstellung einen häuslichen Anstrich.

In *Hotzenplotz 3* schließlich werden die Zwischentitel im Maschinensatz und innerhalb einer für alle Kapitel einheitlichen Illustration gezeigt. Die Zeichnung (vgl. Abb. 59) greift das Prinzip der



Abb. 59 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1973

von Figuren gehaltenen Texttafel auf und stellt Dimpfelmoser und Hotzenplotz im Gras liegend dar. Durch die spiegelbildliche Anordnung der ehemaligen Antagonisten wird der friedliche Ausgang des Bandes und der gesamten Triologie angedeutet und ein Hinweis auf die Parallelität der beiden Figuren gegeben.

Die Rahmung der Kapitel stellt sich zusammengefasst vor allem im ersten Band, in dem neben den individuell gestalteten Kapitelanfängen die Kapitelenenden (vgl. dazu Kapitel IV.3.3) aufwändig markiert werden, als verkleinerte Kopie der Rahmung des gesamten Textblockes dar. Das ist rezipientenbezogen damit zu begründen, dass der junge Leser bzw. Zuhörer nicht nur bei Beginn und Beendigung des Buches den Übergang zwischen Realität und Fiktion bzw. umgekehrt bewältigen muss, sondern ihm auch bei jedem einzelnen Kapitel der Wiederein- und -ausstieg gelingen soll. In beiden Fällen wird er durch textuelle, bildliche und typografische Signale unterstützt.

Beim Übergang zwischen Fiktion und Realität haben auch die Rahmenkapitel, also die Anfänge und Enden im Bereich des Textblockes, eine wesentliche Aufgabe. Hier werden Ausgangssituation und Figuren vorgestellt bzw. die Handlungsstränge abschließend aufgelöst. Bei einem Vergleich der Anfangs- und Endszenen der drei *Hotzenplotz*-Bände zeigen sich deutliche strukturelle Übereinstimmungen. Zunächst werden hier die ersten Kapitel der drei Bände betrachtet, bevor die letzten Kapitel behandelt werden. Dabei werden die ersten und die letzten Sätze jeweils hervorgehoben.

Alle drei Bände beginnen mit einem „Besuch“ des Räubers bei Kasperls Großmutter. Die Parallelität der Anfangsszenen zeigt sich schon in der Formulierung der entsprechenden Zwischentitel: Nach *Der Mann mit den sieben Messern* (H1, S. 7) folgen für die ersten Kapitel des zweiten und dritten Bandes *Der Mann mit dem roten Kragen* (H2, S. 11) und *Der Mann hinter den Gartenbüschen* (H3, S. 7). Die in diesen Titeln enthaltenen Umschreibungen, die sich jeweils auf den Räuber Hotzenplotz beziehen, entsprechen sich in einem Moment der Ungewissheit. Damit wird die

Figurenperspektive der Großmutter nachempfunden, für die zumindest im ersten und zweiten Band zunächst nicht klar ist, um wen es sich bei ihrem Besucher handelt.

Die ersten Sätze der ersten Kapitel entsprechen sich ebenfalls strukturell und inhaltlich, indem sie die Erzählung in eine unbestimmte Zeit („Einmal“) verlegen und Haushaltstätigkeiten der Großmutter beschreiben, wie die direkte Gegenüberstellung zeigt:

Einmal saß Kasperls Großmutter auf der Bank vor ihrem Häuschen und mahlte Kaffee. (H1, S. 7)

Einmal stand Kasperls Großmutter um die Mittagszeit am Küchenherd und briet Bratwürste. (H2, S. 11)

Einmal ging Kasperls Großmutter mit dem Wäschekorb in den Garten, um hinter dem Haus ein paar Hemden und Handtücher auf die Leine zu hängen.¹⁹⁶ (H3, S. 7)

Die Tätigkeiten, die im ersten und zweiten Band beschrieben werden, geben einen Hinweis auf den Fortgang der Handlung: In *Der Räuber Hotzenplotz* wird im ersten Kapitel die musikalische Kaffeemühle der Großmutter entwendet, in *Neues vom Räuber Hotzenplotz* verschlingt der Räuber die gesamte Mahlzeit, die sie gerade zubereitet. Im dritten Band schließlich zeigt sich die Emanzipation der alten Dame von der Opferrolle. Wie ein selbstreferenzieller satirischer Hinweis verrät, liest Großmutter mittlerweile „vor dem Einschlafen immer Räubergeschichten“ (H3, S. 9), und sperrt den Räuber, motiviert durch die literarischen Vorlagen, beherzt ins Waschhaus ein. Auch die Staffelung von „saß“ zu „stand“ zu „ging“ in den Anfangssätzen ist ein Hinweis auf die zunehmende Aktivität der Großmutter. Die entsprechenden Illustrationen zeigen die alte Frau bei ihren Tätigkeiten sowie in Gegenüberstellung zum Räuber Hotzenplotz. Die Konfrontation wird in den beiden ersten Bänden so dargestellt, dass er als der Aktivere rechts der Großmutter zu sehen ist und sie in dynamischerer Position überragt (vgl. H1, S. 9; H2, S. 13). Im dritten Band spiegelt sich die steigende Aktivität der Großmutter in der Vertauschung der Plätze und der dynamischeren Darstellung der Großmutterfigur (vgl. H3, S. 10). Die ersten Kapitel münden in die Ohnmacht der alten Dame, eine Szene, die illustratorisch in jeweils ähnlicher Weise dargestellt wird.¹⁹⁷

Wie die ersten weisen auch die letzten Kapitel deutliche Gemeinsamkeiten auf: In den Zwischentiteln *Kaffee und Kuchen* (H1, S. 122) und *Bratwurst mit Sauerkraut* (H2, S. 119) für die letzten Kapitel der ersten Bände wird auf die Speisen Bezug genommen, deren Verzehr durch den Diebstahl der Kaffeemühle (H1) bzw. der vollständigen Mahlzeit (H2), über den gesamten Handlungsverlauf hin aufgeschoben wurde und nun den beglückenden Abschluss markiert. Hier wird deutlich, dass, wie verschiedentlich bemerkt wurde (vgl. Spreckelsen 2012), Mahlzeiten eine wichtige Rolle für die Strukturierung der *Hotzenplotz*-Trilogie einnehmen. Auch im dritten Band, worin der letzte Zwischentitel mit *Ein Blick in die Zukunft* (H3, S. 122) vom Schema der Vorgänger abweicht, steht ein Festessen im Zentrum des Kapitels. Konsequenterweise verheißt der erwähnte Blick in die Zukunft dem Räuber außer Diensten eine Karriere als Gastwirt.

¹⁹⁶ Diese alliteratorische Wendung ist ein Beispiel für die Bedeutung sprachspielerischer Elemente in der *Hotzenplotz*-Trilogie.

¹⁹⁷ Im dritten Band wird die Ohnmacht der Großmutter zwar bereits am Ende des ersten Kapitels benannt, die illustratorische Darstellung der Szene befindet sich allerdings erst im dritten Kapitel (vgl. H3, S. 22f).

Über die Bände hinweg nimmt die Anzahl der Figuren bei den Abschlussessen, die im jeweils letzten Kapitel stattfinden, zu. Sind im ersten Band lediglich Kasperl, Seppel und die Großmutter um den Kaffeetisch versammelt, so kommen im zweiten Oberwachtmeister Dimpfelmoser, Dackel Wasti in Krokodilsgestalt und die Nachbarin Frau Schlotterbeck zum Bratwurstessen hinzu. Im dritten Band schließlich ist auch der bekehrte Hotzenplotz zugegen und Wasti entwunschen, womit der für alle befriedigende Ausgang mit Aussöhnung besiegelt ist.

Die Illustrationen innerhalb der letzten Kapitel sind heterogen: Im ersten Band werden Kasperl, Seppel und die Großmutter mit ihrer zurückgewonnenen Kaffeemühle dargestellt (vgl. H1, S. 123), im zweiten der triumphale Einzug der Protagonisten mit gefangenem Hotzenplotz (vgl. Abb. 45). Im dritten Band ist das Versöhnungessen aller Beteiligten der Bildgegenstand (vgl. Abb. 61).

Wie die ersten Sätze der Bände gleichen sich die abschließenden der letzten Kapitel:

Kasperl und Seppel waren so glücklich, daß sie mit keinem Menschen getauscht hätten, selbst mit dem Kaiser von Konstantinopel nicht. (H1, S. 124)

Sie selbst [Kasperl und Seppel, M. S.] aßen Bratwurst mit Sauerkraut, bis sie Bauchweh bekamen, und waren so glücklich, daß sie mit keinem Menschen getauscht hätten – nicht einmal um den Preis einer Dauerfreikarte auf der Achterbahn. (H2, S. 124)

Dann aßen sie [Kasperl und Seppel, M. S.] von den Käse- und Rollmops-Kürbissen, bis sie Bauchweh bekamen, und waren so glücklich, daß sie mit keinem Menschen getauscht hätten: nicht einmal mit sich selber. (H3, S. 126)

Diese Schlussformeln, die einen Zustand vollständiger Zufriedenheit abbilden und damit die Erzählungen abschließen, steigern sich in ihrer Komik. Der Gedanke des Rollentausches, der hier anklingt, ist ein in den *Hotzenplotz*-Bänden immer wieder gegenwärtiges Motiv: In *Der Räuber Hotzenplotz* verwirren Kasperl und Seppel Räuber und Zauberer durch ihren Mützentausch, in *Neues vom Räuber Hotzenplotz* findet eine ähnliche Verwechslungskomödie statt, wenn der Räuber die Wachtmeisteruniform entwendet und anzieht. Weiterhin beziehen sich die Schlusssätze auf vorangegangene Textstellen: Im ersten Band wird auf einen typischen Dialog von Kasperl und Seppel vom Beginn des Buches (vgl. H1, S. 12f) Bezug genommen, im zweiten auf eine Fahrt mit dem Feuerwehrauto, die die beiden Freunde an eine Achterbahn erinnert (vgl. H2, S. 74f). Im dritten schließlich wird mit „nicht einmal mit sich selbst“ kein Bezug mehr benötigt.

Fasst man die Ergebnisse der Analyse von Anfängen und Enden der *Hotzenplotz*-Trilogie als Ebene 2 der paratextorientierten Werkanalyse zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Der farbige Schutzumschlag von *Der Räuber Hotzenplotz* steht beispielhaft für die Trilogie und das Vermögen des Illustrators Tripp, die Außenbereiche des Buches (Analyseebene 2, Schritt 1) zur prägnanten Figurendarstellung, aber auch zur Veranschaulichung von Figurenbeziehungen zu nutzen. Weiterhin werden hier über das Motiv des Zaunes der Kasperltheaterbezug und der Übergang in die Fiktion markiert. Schrift-Elemente werden als diegetische Bestandteile in die Illustration integriert. Aufgrund der überzeugenden Gestaltung wurde dieser Umschlag sowohl im Medienverbund als auch in der Umschlaggestaltung der Folgebände zitiert und variiert, sodass der serielle Zusammenhang klar ersichtlich wird. Die Rahmenbereiche vor und nach dem Textblock (Analyseebene 2, Schritt 2) werden von Band 1 zu Band 3 der Trilogie zunehmend üppiger

ausgestaltet. Im Fokus stehen dabei die Figurendarstellung sowie die Veranschaulichung von Figurenbeziehungen. Insbesondere in den beiden Folgebänden wird vor dem Textblock die Bewegung ins Buch hinein nach Art eines filmischen Vorspanns betont: Die Figuren, die in Leserichtung rennen, tragen den Leser sprichwörtlich über die „Schwelle“ zur Fiktion. Außerdem finden sich auf den entsprechenden Seiten zu Beginn und am Ende der Bücher leseraktivierende Elemente wie Exlibris, Aufforderungen zum Umblättern oder Lesen weiterer Bände, teilweise verbunden mit Handschrift. Auch in den Rahmenbereichen wird über Schrifttafeln zudem der Kasperletheaterbezug betont. Eine eigene ironische Interpretation des bekehrten Räubers bietet Tripps bildliche Darstellung im hinteren Vorsatz des dritten Bandes. Insgesamt sind die Rahmenbereiche in der *Hotzenplotz*-Trilogie stark überformt. Im Vergleich zu *Marco und der Hai* sowie *Jim Knopf* finden sich hier aber deutlich weniger metafiktionale Spielereien. Neben den Außen- und Rahmenbereichen der *Hotzenplotz*-Bücher wurden als Besonderheit der Trilogie auch die Titel, Zwischentitel und Zwischentitelzeichnungen berücksichtigt. Dabei fielen insbesondere die Zwischentitelzeichnungen des ersten Bandes als wesentliche narrative Elemente auf, über die eine am kindlichen Leser ausgerichtete Strukturierung des Textes erfolgt. In den Folgebänden wird den Zwischentiteln weniger Aufmerksamkeit zuteil. Der Vergleich der ersten und letzten Kapitel aller drei Bände als letzter Schritt auf Analyseebene 2 zeigt, dass Preußler diese Textbestandteile äußerst sorgfältig konstruierte. Es ergeben sich deutliche strukturelle und inhaltliche Übereinstimmungen zwischen den Bänden, wie schon an den Zwischentiteln der ersten Kapitel sowie den jeweils ersten und letzten Sätzen ersichtlich wird. So wird in allen ersten Kapiteln ein „Besuch“ des Räubers bei der Großmutter geschildert, in den letzten findet ein Festessen statt. Tripps Illustrationen zu den Kapiteln sind hingegen weniger einheitlich.

Wie gezeigt werden konnte, spiegeln zahlreiche peritextuelle Elemente im Bereich der Anfänge und Enden der *Hotzenplotz*-Trilogie auch den Bezug von Preußlers Text zum Kasperletheater wider. Dies gilt für die Umschlagillustrationen oder die Verwendung von Texttafeln für Leseranreden und Kapiteleinteilung. Auf dieses Bezugsmoment wird im folgenden Abschnitt, der sich dem Textblock widmet, der Fokus gelegt. Es wird gefragt, wie der Peritext in der Darstellung von Figuren, Bewegung und Raum den Gattungsbezug des Textes aufgreift.

3.3 Figuren, Bewegung und Raum im Zeichen des Kasperletheaters

Nach der Annäherung über Anfänge und Enden wird hier die Beziehung zwischen Text und Peritext auf Ebene des Textblockes behandelt. Dabei wird zunächst die formale Beziehung betrachtet, bevor die inhaltliche Beziehung in den Blick genommen wird. Abschließend werden die bildnerische Gestaltung sowie Entwicklungen des Peritextes innerhalb der Trilogie berücksichtigt.

Die formale Beziehung zwischen Text und Peritext ist in den drei Bänden dadurch gekennzeichnet, dass sich darin nur sehr wenige Doppelseiten ohne Illustrationen bzw. handschriftliche Elemente finden. In *Der Räuber Hotzenplotz* handelt es sich um acht Doppelseiten, in *Neues vom Räuber Hotzenplotz* um vier und in *Hotzenplotz 3* um sechs von jeweils rund 60 Doppelseiten pro Band, die rein aus Text bestehen. Damit sind Elemente des Peritextes, die auf Tripp zurückgehen,

räumlich äußerst eng mit Preußlers Text verwoben. Der Textblock ist in allen drei Bänden in der Erstauflage in einer Serifenschrift und einer Schriftgröße gehalten, die nach heutigen Gesichtspunkten als zu klein für die anvisierten jungen Leser erscheint. Allerdings ist der Text zumindest durch Absätze in Sinnabschnitte eingeteilt, so werden bspw. Blöcke in wörtlicher Rede akzentuiert.¹⁹⁸ Die Illustrationen divergieren in Format und Anordnung gegenüber dem Text deutlich. Neben zumeist figürlichen Vignettenzeichnungen liegen halb- und ganzseitige sowie solche Zeichnungen vor, die sich in unterschiedlicher Ausdehnung und Anordnung über eine Doppelseite erstrecken. Als weitere Elemente, die den Textblock unterbrechen, fungieren handschriftliche Bestandteile als Bindeglied zwischen Text und Bild. Diese werden zu unterschiedlichen Zwecken eingesetzt. Damit ist Handschrift nicht nur innerhalb der äußeren Bereiche der Bücher, also auf Umschlag und Einband sowie in den Rahmenbereichen präsent. Relevant ist die Verwendung von Handschrift gerade auch angesichts des Zielpublikums der Bücher, Kindern vor dem Schriftspracherwerb, die beim Vorlesen zuhören, bzw. Erstlesern. Ungewöhnliche Schrift kann diese Adressaten zur Auseinandersetzung mit Schrift und einer eigenen Handschrift motivieren. Hervorzuheben ist, dass die Illustrationen und die handschriftlichen Bestandteile in allen Bänden sehr sorgfältig in den Text integriert wurden, sodass der Lesefluss nicht an ungünstigen Stellen unterbrochen wird. Vielmehr strukturieren Handschrift und Illustrationen den Textblock und treiben die Geschichte voran.

Um die inhaltliche Beziehung zwischen Text und Peritext zu beschreiben, wird im Folgenden das Kasperletheater als wesentliches Bezugsmoment des Werkes hervorgehoben. Die Konzeption der *Hotzenplotz*-Trilogie als Kasperlegeschichten steht in Einklang mit den Gattungen, die die Kinderliteratur der späten 50er- und 60er-Jahre prägten. So wählte Preußler als maßgeblicher Kinderbuchautor dieser Zeit als Grundlage für seine Bücher Erzählformen aus, die sich an der volkstümlichen Literatur orientieren. Neben den Kasperlegeschichten stehen dafür Märchenromane wie *Der kleine Wassermann* (Preußler 1956) und *Die kleine Hexe* (Preußler 1957), aber auch Schwänke wie *Bei uns in Schilda* (Preußler 1958). Außerdem wird in der *Hotzenplotz*-Trilogie wie den anderen genannten Beispielen das kinderliterarische Geschichtenerzählen entfaltet. Mit seiner fiktiven mündlichen Erzählsituation, die häufige Leseranreden beinhaltet, der übersichtlichen und dominanten Handlung, der einprägsamen Figurengestaltung sowie dem Happy End (vgl. Steinz/Weinmann ⁴2005, S. 104) stimmt das kinderliterarische Geschichtenerzählen als für Preußler typische Erzählform mit den Wesensmerkmalen des Kasperletheaters überein.

So bestimmt denn auch der Bezug zum Kasperletheater die gesamte narrative und sprachliche Gestaltung der *Hotzenplotz*-Trilogie. Er gibt die Auswahl der Figuren vor,¹⁹⁹ spiegelt sich in deren prägnanter satirischer Darstellung und wirkt sich auf Raum und Bewegung der Handlung aus. Zu den von Preußler aufgegriffenen narrativ-sprachlichen Bestandteilen des Kasperletheaters ge-

¹⁹⁸ In den aktuellen Ausgaben wurden dementsprechend die Absätze weitgehend beibehalten, während die Schriftgröße entschieden vergrößert wurde.

¹⁹⁹ Aus genderorientierter Perspektive wäre allerdings festzustellen, dass die Figur der Gretel von Preußler ausgelassen wurde.

hören weiterhin die sprachspielerischen Elemente und die häufig in Form von wörtlicher Rede gezeigten, von Missverständnissen geprägten Interaktionen bzw. Konfrontationen zwischen den Figuren. Preußler selbst benennt auch seine Beschränkung „auf kurze Szenen in rascher Abfolge“ (1998a, S. 164). In den satirischen Aspekten setzt sich die ursprüngliche Doppelt- bzw. Mehrfachadressiertheit des Kasperletheaters fort.

Der Peritext greift auf seine eigene Art das Spiel mit der Gattung auf, was im Folgenden dargestellt wird. Bei den Bestandteilen, die die Anfänge und Enden markieren, wurde bereits der an das Theater angelehnte Gebrauch von Texttafeln zur Integration von Figurenrede oder Regieanweisungen bemerkt. Davon ausgehend soll nun behandelt werden, wie der Peritext in den Bereichen Figurendarstellung sowie Bewegung und Raum auf die Kasperletheaterbezüge des Textes eingeht bzw. welche Lösungen Tripp hier animiert durch Preußlers Text findet.

In der Figurendarstellung, auf der der Schwerpunkt des Peritextes aller drei Bände liegt, orientiert sich Tripp an den satirischen Beschreibungen Preußlers und verleiht seinen Zeichnungen dementsprechend einen karikaturistischen Stil, der aber nicht böse wird. Die holzschnittartigen Illustrationen sind gut in Einklang zu bringen mit den Charakterköpfen des Kasperletheaters.

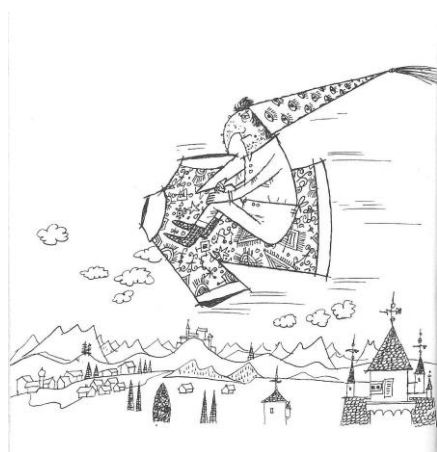


Abb. 60 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962

Tripp betont die markanten Gesichtszüge und Körpermerkmale und gibt auch den „bösen“ Figuren ein teilweise sympathisches Äußeres. Als Musterbeispiel kann die Figur des Protagonisten Hotzenplotz gelten, die er gekonnt in Szene setzt. Dabei werden insbesondere die gewaltige Nase, die das Gesicht in zwei Hälften teilt, und die im Text aufgeführten Attribute Räuberhut, sieben Messer und Gewehr betont. Tripp schafft hier auf Grundlage von Preußlers Beschreibung ein Räuberbild, das in höchstem Maße einprägsam ist. So wird es anschlussfähig zur Übernahme in den Medienverbund und – selbst losgelöst vom Text – populär.

Ähnliches gilt für den Zauberer Petrosilius Zwackelmann, den Tripp zur Akzentuierung seiner ausgeprägten Warzennase ausschließlich im Profil darstellt, und dessen Kleidung er mit magischen Zeichen und Augensymbolen ausstattet. Dem Text folgend entlarvt der Zeichner Zwackelmann auch dadurch, dass er ihn immer wieder in äußerst banalen Situationen – so mit Schürze beim Kartoffelschälen (vgl. H1, S. 43), in Unterwäsche (vgl. Abb. 60) oder mit Nachtmütze (vgl. H1, S. 55) – zeigt. In den Folgebänden tritt an Stelle des Zauberers, dessen Vernichtung am Ende des ersten Bandes steht, die Hellseherin Witwe Portiunkula Schlotterbeck, die von Preußler ebenso markant beschrieben und von Tripp entsprechend gezeichnet wird. Neben diesen Gestalten werden aber auch Kasperl, Seppel, die Großmutter und Wachtmeister Dimpfelmoser als Vertreter der bürgerlichen Ordnung in karikaturistischer Weise dargestellt. Blass sind hingegen die Illustrationen der Fee Amaryllis, deren im Text beschriebene unglaubliche Schönheit auf Bildebene keine Entsprechung findet. Ihre verwunschene Gestalt als warzige Unke versteht der Zeichner besser zu inszenieren. Ein tierisches Pendant ist im zweiten

und dritten Band der zum Krokodil verwandelte Dackel Wasti, dessen Hundeartigkeit in den Zeichnungen aufgegriffen wird.

Tripp zeigt in seinen Illustrationen neben der prägnanten Figurendarstellung insbesondere die Beziehungen zwischen den Figuren betreffend, dass er tiefer liegende Schichten des Textes bemerkt, und verdeutlicht diese dem Leser. So erkennt er das Motiv der Verkleidung, der Identitätsstiftung durch Attribute wie Wachtmeisteruniform oder Kasperlmütze und Seppelhut als wesentlich für die Handlung. Damit erklärt sich sein vorwiegend im dritten Band herausgearbeitetes Spiel mit Kopfbedeckungen.

Eine tiefere Textschicht, die Tripp offenlegt, steht in Verbindung mit der Darstellung der Polarität zwischen Gut und Böse, die für das Kasperletheater zentral ist: So bemerkt Spreckelsen (2012), dass die Antagonisten Dimpfelmoser und Hotzenplotz interessante Parallelen besäßen und bezeichnet den Räuber als „dunklen Zwilling“ des Wachtmeisters: „Nicht nur die jeweiligen Karrieren der beiden sind verknüpft, auch die Uniform des Wachtmeisters passt dem Räuber wie angegossen, und beide geben sich nichts in ihrem fast identischen Berufsethos“ (ebd.). Der Wachtmeister, der in satirischer Weise als inkompetenter Beamter gekennzeichnet wird, und der Räuber werden von Preußler in ihrem Spießertum und ihrer Pedanterie als gleichwertig beschrieben. Diese Parallele findet in Tripps Peritext ihren Widerhall:

Der geniale „Hotzenplotz“-Illustrator Franz Josef Tripp hat diese Verwandtschaft zwischen Räuber und Gendarm übrigens gewittert und fein dargestellt: Im dritten Band der Serie wird jede Kapitelüberschrift von einem querformatigen Bild umrahmt, auf dem links Dimpfelmoser, rechts Hotzenplotz zu sehen ist, und zwar in exakt spiegelbildlicher Pose. (Ebd.)²⁰⁰

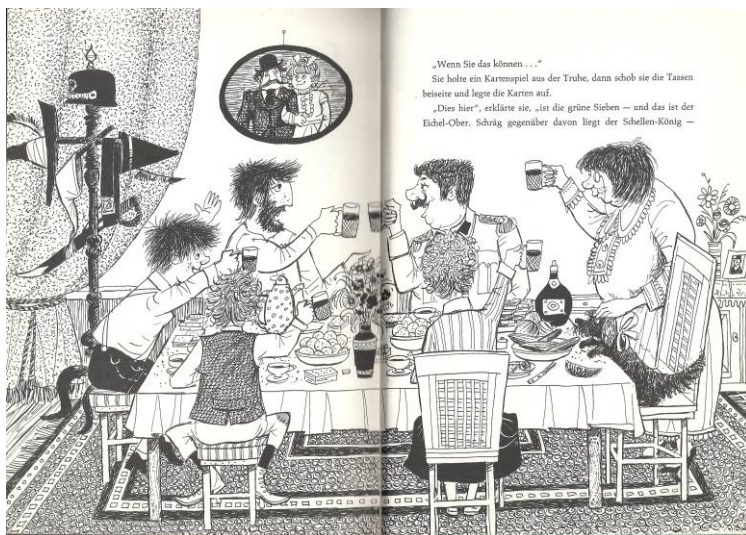


Abb. 61 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1973

und Hotzenplotz aus den Buchanfängen. Ein symbolträchtiges Bild der Versöhnung stellt hingegen die letzte illustrierte Textdoppelseite im dritten Band (vgl. Abb. 61) dar: Hier wird eine friedliche Tischgesellschaft gezeigt. Neben den spiegelbildlich angeordneten Figuren mit Hot-

Aber nicht nur Hotzenplotz und Dimpfelmoser werden einander in den Illustrationen häufig gegenübergestellt. Tripp arbeitet vielfach mit dem Mittel der spiegelbildlichen Anordnung zur Darstellung von Konfrontationen. Dies kann sowohl zur Veranschaulichung von aufeinander-treffenden Gegensätzen als auch von friedlichen Zusammenkünften geschehen. Ein Beispiel für negative Konfrontationen sind die Szenen der Begegnung zwischen Großmutter

²⁰⁰ Neben der erwähnten Zwischentitelzeichnung (vgl. Abb. 59) passen diejenigen zu den Inhaltsverzeichnissen des zweiten und dritten Bandes (vgl. Abb. 53) sowie das Titelbild des zweiten Bandes (vgl. Abb. 47) gut zu der Feststellung Spreckelsens.

zenplotz und Dimpfelmoser im Zentrum sind auch die auf einem Hutständer abgelegten Attribute sowie das an der Wand hängende Bild eines in Schwarz und Weiß gekleideten Paares Symbole für die friedvolle Übereinkunft.

Zuzüglich zu den Illustrationen, bei denen eine markante Figurendarstellung und eine Veranschaulichung tieferer Beziehungsschichten beobachtet werden konnten, unterstützen pseudofaktuale handschriftliche Bestandteile innerhalb des Textblockes die Charakterisierung der Figuren. Es handelt sich dabei um diegetische Schriftstücke, die auf einzelne Figuren zurückzuführen sind. Während im ersten Band der Trilogie lediglich ein solches Schriftstück vorliegt, eine „Öffentliche Bekanntmachung“, die Wachtmeister Dimpfelmoser verfasst (vgl. H1, S. 115), finden sich in *Neues vom Räuber Hotzenplotz* deutlich mehr solcher Texte wie Schilder und Briefe in den Handschriften der Figuren. Diese kommunizieren im zweiten Band vermehrt schriftlich miteinander.²⁰¹ Im dritten Band schließlich, in dem schon innerhalb der Rahmenbereiche weitestgehend auf Handschrift verzichtet wird, werden auch diegetische, von den Figuren verfasste Schriftstücke nicht immer handschriftlich wiedergegeben.²⁰²

Über den Peritext werden neben der Figurencharakterisierung der dynamische und der räumliche Aspekt des Textes betont, was in Einklang mit der Handlungsdominanz des Kasperletheaters steht. Dies zeigt sich schon bei der Verwendung des Zaunmotivs als Symbol für den Übertritt in die Fiktion auf dem Titel des ersten und dritten Bandes, weiterhin in den Rahmenbereichen, insbesondere den Anfängen von Band 2 und 3, in denen die Bewegung der Figuren ins Buchinnere hervorgehoben wird. Auch innerhalb der Innenillustrationen stellt Tripp die Figuren häufig in einem besonders expressiven Stadium der Bewegung dar. Er friert sie in der Laufbewegung ein. Ein weiteres Element zur Darstellung von Bewegung ist der Einsatz von Bewegungslinien und vergleichbaren Elementen, so der Darstellung von Rauch (vgl. H2, S. 96f; H3, S. 15; S. 64; S. 91), Schüssen (vgl. H1, S. 34), einem Blitz (vgl. ebd., S. 54f) oder einer Explosion (vgl. H3, S. 56f). Im ersten Band werden Bewegungslinien sowohl für alltägliche Bewegungen wie die Rotation eines Schleifsteins (vgl. H1 S. 65) als auch für magische Bewegungen, so den Flug Zwackelmanns auf dem Zaubermantel (vgl. Abb. 60) oder das Herbeifliegen der Kaffeemühle (vgl. H1, S. 106) eingesetzt.

²⁰¹ So sieht man dort ein von Oberwachtmeister Dimpfelmoser beschriftetes Schild (vgl. H2, S. 40), die Aufschrift (vgl. ebd., S. 48) und den von Großmutter im Auftrag von Kasperl und Seppel (vgl. ebd., S. 49) geschriebenen Brief (vgl. ebd., S. 50) einer Flaschenpost, einen mit Tintenklecksen, Schreibfehlern und verdrehten Buchstaben gespickten Erpresserbrief des Räubers (vgl. ebd., S. 79) und zwei Schilder von Witwe Schlotterbeck (vgl. ebd., S. 82f). Ein weiteres Beispiel für diegetische Handschrift ist ein in eine Illustration integrierter mit einem Sprichwort bestickter Wandbehang in der Küche der Großmutter (vgl. ebd., S. 10).

²⁰² Nur ein Zettel mit einer Nachricht von Kasperl und Seppel (vgl. H3, S. 88) und eine in die Illustration integrierte Wandaufschrift des Räubers (vgl. ebd., S. 99) werden handschriftlich dargestellt. Ein von Wachtmeister Dimpfelmoser verfasstes Plakat wird lediglich durch Kursivdruck (vgl. ebd., S. 70f) vom übrigen Text abgehoben. Ferner ist ein in eine Illustration integriertes gerahmtes Sprichwort im Haus der Großmutter (vgl. ebd., S. 80) zu erwähnen.

Das Setting, das Preußlers Text bietet, ist dem Genre des Kasperletheaters entsprechend abwechslungsreich, aber reduziert.²⁰³ Außen- und Innenräume von teils fantastischer Ausprägung werden im Text als Orte der Handlung beschrieben. Die Geschichten werden in einer beinahe außerzeitlichen Atmosphäre angesiedelt. Der Text gibt nur dezente Hinweise darauf, dass die Handlung in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg verortet werden muss, wie Lange (2008a, S. 54) lapidar feststellt, „denn Wachtmeister Dimpfelmoser trägt eine Pickelhaube²⁰⁴ und es fahren schon Autos“. Tripps Bilder unterstützen größtenteils diese zeitliche Unbestimmtheit bzw. Vorzeitigkeit gegenüber der Entstehungszeit der Bücher.²⁰⁵ Im ersten Band entscheidet er sich zu meist für sehr sparsam gestaltete Hintergründe. Räume werden nur dezent angedeutet, was der Kulisse des Kasperletheaters entspricht. Oft sind Figuren vor freier Fläche zu sehen. Die Reduziertheit bezieht sich sowohl auf die Außenräume, in denen mit stilisierten Landschaftselementen gearbeitet wird, als auch auf die Innenräume, die zumeist nur über zentrale Einrichtungsgegenstände oder Raummerkmale angedeutet werden. Die minimalistische Landschaftsauffassung zeigt sich vor allem in der einzigen panoramenartigen Darstellung des Bandes (vgl. Abb. 60), die den Flug Zwackelmanns auf seinem Zaubermantel zeigt. Hier wird eine Berglandschaft angedeutet, ein Motiv, das an Tripp werbegrafische Arbeiten erinnert. Ein Innenraum, den Tripp im ersten Band entgegen der vorherrschenden Reduziertheit mit großer Detailfreude darstellt, ist das Studierzimmer des Zauberers Zwackelmann (vgl. H1, S. 47). Der Raum ist mit vielen skurrilen Gegenständen ausgestattet.²⁰⁶ Ähnlich detailliert sind die Illustration der verwüsteten Räuberhöhle im zweiten Band (vgl. H2, S. 42f) und die Zeichnungen von Frau Schlotterbecks Räumen (vgl. ebd., S. 85; H3, S. 15). Es liegt nahe, dass Tripp die kuriosen Schilderungen dieser Räumlichkeiten besonders reizten. Insgesamt nimmt, wie bereits bezüglich der Rahmenbereiche erwähnt, in der Landschaftsdarstellung der Detailreichtum in den beiden Folgebänden zu. Hierfür werden zudem abwechslungsreichere Formate und Einstellungen gewählt. Im zweiten Band finden sich z. B. zwei nächtliche Panoramen, die jeweils die Figuren in Bewegung auf einer Straße zeigen (vgl. H2, S. 64f; S. 74f). Im dritten Band schließlich wird häufiger die Totale oder Panoramen-sicht gewählt, wodurch ein Überblick über die Landschaft gegeben wird und die Figuren als Teil der Umgebung gezeigt werden (vgl. H3, S. 56f; S. 59; S. 65; S. 110f; S. 114).

²⁰³ Preußler (1998a, S. 164) schreibt hierzu: „Ich übernahm die sparsam, nur mit der Andeutung von Kulissen ausgestatteten Schauplätze.“

²⁰⁴ Tripp gibt der Pickelhaube des Wachtmeisters eine bestimmte Gestalt, die sich auf der Umschlagvorderseite des zweiten Bandes zeigt: Das Wappen auf der Haube ist dasjenige von Hessen-Darmstadt, steht also in keinem Bezug zu Preußlers Herkunft oder Lebensort. Tripp hingegen verbrachte einen Teil seiner Jugend im hessischen Steinau a. d. Straße (Gespräch mit Helmut Tripp in Steinau a. d. Straße am 18.08. 2009), allerdings lange nach der Zeit, als derartige Pickelhauben getragen wurden.

²⁰⁵ Als ironische Brechung und gegenwartsorientierte Darstellung innerhalb des Peritextes kann die des Räubers im hinteren Vorsatz von *Hotzenplotz 3* gewertet werden (vgl. Abb. 56).

²⁰⁶ Die Zeichnung enthält die spezifischen Elemente des Zimmers, die im Text benannt werden, so den Bücher-schrank, ein an der Decke hängendes Krokodil, ein Skelett mit Kerze sowie Sessel und Lehnstuhl, bringt aber darüber hinaus auch eigene Einfälle ein. So setzt Tripp das Augenmotiv, das er bereits für den Zaubererhut verwendet, in der Raumgestaltung bei der Darstellung eines Wandbehanges sowie von Möbeln fort und gesellt dem Zauberer Katze und Rabe als Begleiter bei.

Nach der Analyse der formalen und inhaltlichen Beziehungen zwischen Text und Peritext im Textblock werden als letzter Schritt auf Analyseebene 3 noch kurz einige Besonderheiten der bildnerischen Gestaltung der Trilogie in den Blick genommen. Als Sonderfall werden dann die Abweichungen dargestellt, die sich im Peritext des ersten Bandes von der ersten zur zweiten Ausgabe zeigen. Außerdem werden Entwicklungen in Tripps Zeichenstil benannt: Zwischen dem ersten und dem dritten Band der Trilogie liegen elf Jahre, in denen sich deutliche Veränderungen in den Illustrationen ergeben.

Bereits im vorangegangenen Abschnitt zur inhaltlichen Beziehung zwischen Text und Peritext wurde beschrieben, dass die Figurendarstellung im Fokus der Illustrationen zu den *Hotzenplotz*-Bänden steht. Diese Betonung der Figuren wirkt sich grafisch auf die Wahl der Bildausschnitte aus. Zumeist wird die Halbtotale gewählt bzw. werden die Figuren als Ganzfiguren dargestellt. In allen Bänden finden sich vereinzelt aber auch Halbfiguren (vgl. H2, S. 13; S. 81; S. 118; H3, S. 91). Auf diese Weise wird eine größere Nähe zu den Protagonisten hergestellt.

Hervorzuheben aufgrund ihrer illustratorischen Qualität sind in den ersten beiden Bänden die Darstellungen von Figuren in Fenstern. So wird in *Der Räuber Hotzenplotz* der Zauberer hinter seinem Schlafzimmerfenster gezeigt, der Räuber hinter Gittern (vgl. H1, zweite Auflage, S. 56; S. 121). In *Neues vom Räuber Hotzenplotz* sieht man Hotzenplotz vor dem Spritzenhausfenster (vgl. H2, S. 59). Diese drei Zeichnungen entfalten einen besonderen Reiz durch die Kontrastierung von Hell und Dunkel bzw. Licht und Schatten und spielen mit dem Fenster als Rahmung.



Abb. 62 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1973

ung von Hell und Dunkel bzw. Licht und Schatten und spielen mit dem Fenster als Rahmung.

Perspektivisch liegt der Fokus in den Zeichnungen aller drei *Hotzenplotz*-Bände auf der Außensicht, was der auktorialen Erzählweise des Textes entspricht. Nur in seltenen Fällen wird der Blickwinkel einer oder mehrerer Figuren eingenommen, indem mit Rückenansichten gearbeitet wird. Dabei findet keine Beschränkung auf die Perspektive der kindlichen Protagonisten statt. Ein gelungenes Beispiel für das Spiel mit Perspektiven gibt im dritten Band die Darstellung einer Szene (vgl. Abb. 62), die im Text folgendermaßen beschrieben wird:

Hotzenplotz kniete nieder, er stützte sich mit den Ellenbogen auf den Boden und duckte sich. Kasperl und Seppel nahmen auf seinem Rücken Platz wie auf einer Bank, sie lehnten sich gegen den Bauzaun. Herr Dimpfelmoser erspähte sie, stieg vom Fahrrad und richtete seine Taschenlampe auf sie. (Ebd., S. 73)

Auf dem entsprechenden Bild sieht man Wachtmeister Dimpfelmoser in Rückansicht sowie die zwei Jungen, die auf dem Rücken des Räubers sitzen. Durch die Abgrenzung des Lichtkegels von Dimpfelmosers Taschenlampe zeigt Tripp zugleich die Perspektive des Wachtmeisters, der den Räuber nicht wahrnimmt. So eröffnet er dem Leser einen Blick auf den Verborgenen und es ergibt sich ein komisches Moment, das aus dem Wissensvorsprung des Rezipienten gegenüber der Figur Dimpfelmoser entsteht.

Über die Vignettenzeichnungen werden Attribute und Details betont. Dabei werden zum Teil interessante Bildlösungen gefunden und Motive ausgewählt, die im Text vordergründig nicht unbedingt zentral sind. Aus dem Rahmen fällt etwa die Visualisierung einer Vorstellung, der Verzauberung Kasperls in einen Affen oder Regenwurm (vgl. H1, S. 49) im ersten Band ab der zweiten Ausgabe. Einzelne Bildfolgen weisen auch auf eine Auseinandersetzung mit filmischen Erzählweisen hin. So liegt im dritten Band eine Darstellung der Kristallkugel der Witwe Schlotterbeck (vgl. H3, S. 43) vor, die als Zoom gegenüber dem Vorgängerbild gewertet werden kann.

Nach dieser kurzen Benennung von Besonderheiten der grafischen Gestaltung, namentlich der Betonung der Figurendarstellung sowie der Auswahl verschiedener Perspektiven und der vignettenartigen Abbildung von Attributen, stehen nun die Entwicklungen des Peritextes innerhalb der Trilogie im Vordergrund. Hier sind zuerst die Veränderungen zu erwähnen, die sich zwischen der ersten und der zweiten Ausgabe von *Der Räuber Hotzenplotz* ergeben, bevor Entwicklungen zwischen den drei Bänden im Zeichenstil benannt werden.

Hinsichtlich der Peritext-Elemente innerhalb des Textblockes stellt der erste Band einen interessanten Sonderfall dar, der Aufschluss über den Entstehungsprozess dieses Buches gibt. Bei einem Vergleich der ersten mit der zweiten und allen nachfolgenden Ausgaben wird deutlich, dass dieser Band nach seinem ersten Erscheinen noch einmal vollständig überarbeitet, das heißt um zahlreiche illustratorische und handschriftliche Elemente ergänzt wurde.

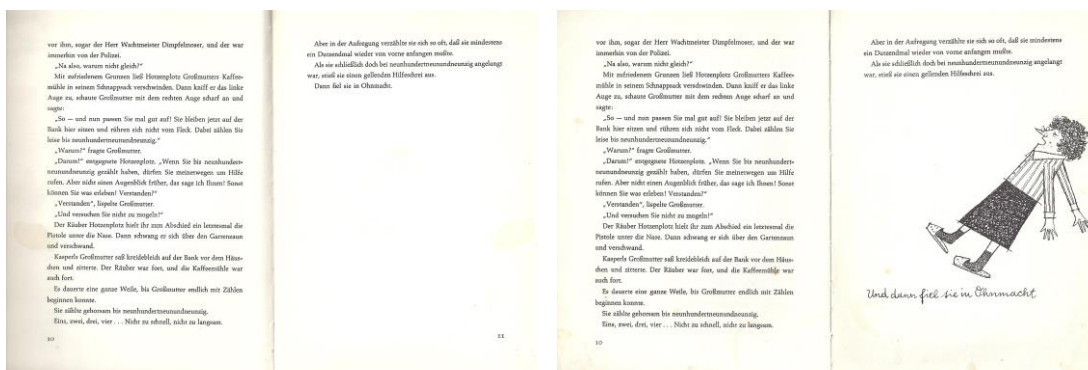


Abb. 63 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962, erste und zweite Auflage

Betrachtet man die Erstausgabe von *Der Räuber Hotzenplotz*, fällt auf, dass hier relativ große Seitenflächen leer bleiben. So ist etwa auf denjenigen Seiten, auf denen Kapitel beendet werden, nach dem Ende des Textes die Seite stets frei (vgl. Abb. 63, linke Seite). Auch die Rückseite ganzseitig illustrierter Seiten bleibt unbedruckt (vgl. H1, S. 31f; S. 47f; S. 97f; S. 109f), sodass mitten im Kapitel der Lesefluss unterbrochen wird. Bereits in der zweiten Ausgabe werden diese vorher brachliegenden Bereiche peritextuell in Besitz genommen (vgl. Abb. 63, rechte Seite). Dabei spielt – wie schon im Falle der Zwischentitel – die Verknüpfung von Zeichnung und Handschrift eine wichtige Rolle: Die leeren Flächen unter den Kapitelenden werden mit ergänzenden Vignettenzeichnungen versehen, teilweise von kurzen Text-Elementen begleitet. In einzelnen Fällen stehen an diesen Stellen Textbausteine auch ohne Zeichnung. Die meisten dieser handschriftlichen Kurztexte stellen eine Ergänzung gegenüber dem Text der Erstausgabe dar. Wer diese Texte verfasst hat, Preußler oder Tripp, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Im Rahmen

der multiplen Autorschaft lassen sich diese Werkanteile also nicht eindeutig einem Urheber zuordnen. Die kurzen Texte haben häufig den Charakter von Idiomen oder Textkommentaren und sind dazu da, die Spannung auf das nächste Kapitel zu steigern, fungieren also als Cliffhanger. Dies geschieht auch durch die Positionierung auf den Seiten.

Beispielhaft soll hier ein solcher Textbaustein wiedergegeben werden: Das Kapitel „Drei Türen im Keller“, in dem Kasperl, der allein im Schloss des Zauberers Zwackelmann ist, ein dumpfes Schluchzen hört und diesem bis in den Keller folgt, endet im gedruckten Text mit dem Satz „Ein Schritt, dann ein Griff nach der Klinke – und knarrend und quietschend (sehr häßlich quietschend) öffnete sich auch diese Tür.“ (H1, S. 72). Ab der zweiten Ausgabe steht unter diesem Satz, über Kopf geschrieben, der handschriftliche Kommentar „Und wenn Türen quietschen, dann wird es meistens spannend“ (ebd., zweite Auflage, S. 72). Der handschriftliche Teil dient hier explizit der Spannungssteigerung. Durch die umgekehrte Schriftdarstellung wird zudem beim Leser eine Interaktion mit dem Buch, das Drehen, initiiert. Solche spielerischen Umgangsweisen mit der Typografie erhöhen die Aufmerksamkeit und motivieren zum Weiterlesen.

Ein vergleichbarer Einsatz von Handschrift zur Hervorhebung bestimmter Textteile, aber auch zur Strukturierung des Leseflusses und in enger Verbindung mit Illustrationen nach Art von Bildunterschriften ist in den Folgebänden nicht mehr zu finden.

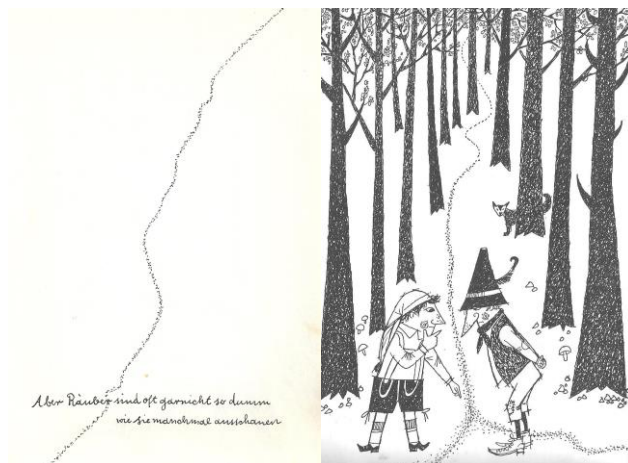


Abb. 64 © Otfried Preußler/Franz Josef Tripp, Thienemann 1962, zweite Auflage

Ab der zweiten Ausgabe von Band 1 werden auch die ehemals stummen Rückseiten ganzseitiger Illustrationen in das Gesamtkonzept integriert. In drei der vier Fälle wird der vorangehende Text durch einen handschriftlichen Satz kommentiert, der im unteren Bereich der Seite steht. Zweimal ist dieser Text das einzige Element auf der ansonsten weißen Seite (vgl. H1, zweite Auflage, S. 89; S. 110), einmal wird die leere Seite außerdem mit einem grafischen Element, einer angedeuteten Sandspur, ergänzt (vgl. Abb. 64). Die Zeich-

nung geht dabei über in die auf der nächsten Seite befindliche ganzseitige Illustration.²⁰⁷

Insgesamt werten die Elemente, die erst in der zweiten Ausgabe hinzukamen, den ersten Band in höchstem Maße auf. Hier treten die Stärken des Tripp'schen Peritextes offen zutage: Die Verbindung von Handschrift und Zeichnung sowie die markante Figurenzeichnung und der Einbezug der Materialität des Buches werden verstärkt. Weiterhin wird auch die Strukturierung des Leseflusses unterstützt.

So zeigt sich bereits innerhalb der ersten beiden Ausgaben des ersten Bandes eine merkliche Entwicklung, die allerdings dem Leser bzw. Käufer des Buches nicht transparent gemacht wird.

²⁰⁷ Die vierte ehemals stumme Rückseite verschwindet durch eine andere Anordnung des Textes und Einfügung von zwei Vignettenzeichnungen (vgl. H1, zweite Auflage, S. 48–50).

Auch die langen Zeiträume zwischen dem Erscheinen der Bände blieben illustratorisch nicht ohne Spuren. Das bemerkt der Illustrator Mathias Weber, der sich angesichts seiner Kolorierungen von Tripps Zeichnungen für die *Hotzenplotz*-Jubiläumsausgabe intensiv mit den Vorlagen auseinandersetzte:

Zwischen den Erscheinungsjahren der drei Original-Bücher liegen etwa zehn Jahre, innerhalb derer sich der Stil von F. J. Tripp immer wieder leicht verändert hat. Die Figuren und Bilder wurden feiner und detaillierter, kleine Details variierten oder verschwanden gar. (Weber 2012)

Gravierend ist der Unterschied zwischen den Figuren- wie den Raum- und Landschaftsdarstellungen des ersten und zweiten Bandes, die im Abstand von sieben Jahren erschienen. Im ersten Band zeichnen sich die Figuren durch eine gewisse Eckigkeit und Grobheit ihrer Formen aus. Bei den Umrisslinien wird mit Linienüberständen gearbeitet. Die Zeichnungen sind flächig angelegt, die Landschaftsdarstellungen stilisiert. Insgesamt wird das grafische Moment unterstrichen. Dies geschieht auch durch den Einbezug von Schatten (vgl. H1, S. 67; S. 74). In den Illustrationen zu *Neues vom Räuber Hotzenplotz*, dem zweiten Band, wird diese Art der Darstellung durch eine realistischere, akkuratere und räumlichere abgelöst. Die Figurenzeichnungen suchen eine größere Nähe zu den Proportionen des menschlichen Körpers, wobei die Charakteristika der einzelnen aus dem ersten Band bekannten Figuren nicht aufgegeben werden. Die Landschaftsdarstellungen sind weniger stilisiert. Der Detailreichtum der Zeichnungen nimmt zu. Auf Linienüberstände wird weitgehend verzichtet.²⁰⁸ Ein neues technisches Hilfsmittel, das sich auf die Art der Zeichnungen auswirkt, ist die Verwendung von Deckweiß für die Konturierung schwarzer Flächen, die etwa zur Darstellung des Faltenwurfes dunkler Kleidungsstücke oder von Strukturen auf dunklem Grund und zur Weißhöhung genutzt wird. Diese Technik, bei der durch das Auftragen von Glanzpunkten eine räumliche Wirkung erzielt wird, kommt in Zeichnungen Tripps etwa ab der Mitte der 60er-Jahre vermehrt zum Einsatz.²⁰⁹ Insgesamt wird nun stärker mit Hell-Dunkel-Schraffierungen gearbeitet und über perspektivisch verwendete Muster Räumlichkeit suggeriert. Die Entwicklung des Zeichenstils zwischen dem zweiten und dem dritten Band der *Hotzenplotz*-Trilogie ist nicht mehr so einschneidend. Allerdings wird hier die Tendenz verstärkt, Natur und Landschaft genauer abzubilden. Auch die Ausformulierung der Hintergründe sowie von Flächen und Texturen und die Verfeinerung des Zeichenstriches nehmen weiter zu. Enge Bildfolgen häufen sich, der zeitliche Abstand zwischen den dargestellten Szenen wird also geringer. Die entsprechenden Bilder ähneln sich dadurch in ihren Bildgegenständen (vgl. etwa H3, S. 8; S. 10; S. 13). Bei einer sehr aufmerksamen Rezeption von Text und Illustrationen zeigt sich, dass Tripp in den *Hotzenplotz*-Bänden nicht immer vollkommen exakt am Text arbeitete. So ergeben sich einige inhaltliche Abweichungen²¹⁰, die aber weder für das Gesamtverständnis hinderlich sind

²⁰⁸ Lediglich im Bereich der Titelei lassen sich auf Zeichnungen des Räuberhutes Linienüberstände finden. Hier wird an die grafische Gestaltung des ersten Bandes angeknüpft.

²⁰⁹ Besonders effektiv ist der Einsatz dieses Verfahrens in Preußlers *Das kleine Gespenst* (1966), worin Hell-Dunkel-Kontraste auch inhaltlich eine bedeutsame Rolle spielen.

²¹⁰ Beispiele hierfür sind Ungereimtheiten wie diejenige, dass Kasperl und Seppel auf S. 15 (H3) auf einem Bild mit der magischen Kugel der Witwe Schlotterbeck zu sehen sind, während im Text auf S. 38 ausgesagt wird, die Jungen hätten die Kugel nie gesehen.

noch als interpretatorische Eigenleistung verstanden werden können, sondern lediglich auf eine gewisse Nachlässigkeit des Illustrators gegenüber Textdetails hinweisen.

Im vorangegangenen Abschnitt zeigten sich im Zuge der paratextorientierten Werkanalyse der *Hotzenplotz*-Trilogie zusammengefasst verschiedene Besonderheiten der Beziehung von Text und Peritext innerhalb des Textblockes (Analyseebene 3). Formal stehen Preußlers Text und Tripps Peritext, also Illustrationen und handschriftliche Elemente, in allen Bänden in räumlich enger Verbindung (Analyseebene 3, Schritt 1). Die meisten Doppelseiten enthalten mindestens eine Illustration oder ein handschriftliches Element. Dabei nehmen die Illustrationen unterschiedliche Positionen und Formate ein. Der Textblock wird durch den Peritext sorgfältig strukturiert, was gerade jungen Rezipienten entgegenkommt. Inhaltlich ist die Beziehung zwischen Text und Peritext (Analyseebene 3, Schritt 2) vom Gattungsbezug zum Kasperletheater geprägt. Der satirischen Figurendarstellung des Textes entsprechen Tripps karikaturnahe Zeichnungen, insbesondere die holzschnitthaften Darstellungen des Räubers und des Zauberers. Auch legt Tripp tiefere Textschichten wie die Parallelität der Figuren Hotzenplotz und Dimpfelmoser zeichnerisch offen. Einen Beitrag zur Figurencharakterisierung leisten weiterhin diegetische Schriftstücke. Den dynamischen und den räumlichen Aspekt des Textes akzentuieren die Illustrationen durch häufige Bewegungsdarstellungen, teilweise den Einsatz von Bewegungslinien sowie ein reduziertes Setting. Surrile Räume wie das Studierzimmer des Zauberers werden allerdings durchaus detailliert dargestellt. Neben Besonderheiten der bildnerischen Gestaltung (Analyseebene 3, Schritt 3) wurden abschließend auch Entwicklungen des Peritextes innerhalb der Trilogie aufgezeigt. Als bildnerische Besonderheit fiel der Fokus auf die Figurendarstellung auf, wobei neben der Außenperspektive teilweise die Figurenperspektive gewählt wird. Reizvoll sind die Vignettenzeichnungen, in denen Details der Geschichte betont werden. Entwicklungen zeigten sich dann zum einen bereits zwischen der ersten und zweiten Ausgabe von *Der Räuber Hotzenplotz*: Für den Käufer unmarkiert wurden hier zahlreiche Illustrationen und handschriftliche Elemente ergänzt, die den Peritext deutlich bereichern. Zum anderen ist die zeichnerische Entwicklung zwischen Band 1 und Band 3 gekennzeichnet durch eine zunehmende Ausdifferenzierung und Detailliertheit, die zu Lasten des grafisch-reduzierten Stils des ersten Bandes geht. Insgesamt akzentuiert der Peritext aller drei Bände Besonderheiten des Textes und gibt den Büchern eine leserentlastende Struktur.

3.4 Otfried Preußlers Text, die kindlichen Leser und die Überformung durch Franz Josef Tripp

Im folgenden Abschnitt werden zuerst die Ergebnisse aus der paratextorientierten Werkanalyse der *Hotzenplotz*-Trilogie auf allen drei Ebenen zusammengetragen. Danach werden diese kurz vor dem Hintergrund der multiplen Autorschaft interpretiert, wobei dargestellt wird, welchen Einfluss die kindlichen Leser, aber auch Tripp als Illustrator bei der Werkentstehung hatten. Anschließend werden Tripps Werkanteile einer doppelten Einordnung unterzogen: Es werden noch einmal die Entwicklungen innerhalb seines Zeichenstils benannt, die sich in der *Hotzenplotz*-Trilogie zeigen und die exemplarisch für seine Arbeit von den frühen 60er-Jahren bis in die 70er-

Jahre sind. Außerdem werden am Ende der Auseinandersetzung mit der Trilogie die Fragen aus den vorangegangenen Kapiteln zu *Marco und der Hai* sowie *Jim Knopf* wieder aufgegriffen. Gefragt wird, welche peritextuellen Strategien, die Tripp in diesen Werken entfaltete, sich auch im Peritext zu Preußlers Text wiederfinden bzw. welche darüber hinausgehenden peritextuellen Qualitäten dieser Text bei Tripp hervorruft.

Fasst man die Ergebnisse der paratextorientierten Werkanalyse auf allen drei Analyseebenen zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Die Produktion und Rezeption des Werkes (Analyseebene 1) beginnt mit der Entstehung von Preußlers Text zu *Der Räuber Hotzenplotz* unter Bezugnahme auf die Kasperletheaterspiele seiner böhmischen Kindheit. Konkreter Auslöser war der kritische Schreibprozess des Jugendromans *Krabat*, den Preußler mehrfach unterbrach. Der erste Band der *Hotzenplotz*-Trilogie war sozusagen ein Nebenprodukt der Textgenese von *Krabat*, das wohl eine Art therapeutische Wirkung auf Preußler entfaltete. Die beiden sehr viel später entstandenen Bände *Neues vom Räuber Hotzenplotz* und *Hotzenplotz 3* wurden auf Wunsch der kindlichen Leser geschrieben, die sich in zahlreichen Briefen an den Kinderbuchautor wandten und um Fortsetzungen baten. Die Folgebände können somit als Sequels bezeichnet werden. Sie richten sich strukturell deutlich am erfolgreichen ersten Band aus, spielen sich im selben Weltentwurf ab und sind jeweils relativ autonom, wobei ein gemeinsames zentrales Ereignis alle drei Bände durchzieht: die Versöhnung aller Beteiligten und die Wandlung zum Guten. Sämtliche Bände wurden von Tripp illustriert, wobei keine Quellen zur konkreten Zusammenarbeit mit Preußler vorliegen. Die Arbeitsbeziehung von Tripp und Preußler, aus der noch einige weitere Werke hervorgingen, scheint aber von freundlicher Wertschätzung geprägt gewesen zu sein.

Die Rezeption der *Hotzenplotz*-Trilogie kann an Preußlers bereits bestehende Popularität anknüpfen und wird durch die Nominierung für den Deutschen Jugendbuchpreis sowie die rasche Aufnahme in den Medienverbund begünstigt. In der KJL-Forschung sind die *Hotzenplotz*-Bände gemeinsam mit Preußlers anderen Kinderbüchern, insbesondere der „Der-Die-Das-Trilogie“, als moderne Kinderklassiker anerkannt. Zeitweise machte man den Büchern den Vorwurf, zu idyllisieren und eine heile Kinderwelt darzustellen. Aktuell versteht man Preußlers Werk und die Kinderliteratur der Kindheitsautonomie insgesamt eher als entpädagogisiert. Dies bedeutet, dass als Qualitäten der entsprechenden Werke die Ausrichtung am Kind und dessen Fantasie sowie die literarästhetische Gestaltung betont werden.

Der Illustrator Tripp wird in Kritik und Forschung gelegentlich als Beteiligter am *Hotzenplotz* wahrgenommen. In Texten zu Tripp wird das Werk als typisch für seine Illustrationen bezeichnet. Im Peritext der *Hotzenplotz*-Bücher fällt hinsichtlich der Positionierung von Preußler und Tripp auf, dass beide die verlegerischen Hinweise auf ihre Personen um Selbsthinweise ergänzen: Preußler präsentiert sich in den Zueignungen als Familienvater, Kinderfreund und Geschichtenerzähler, Tripp bringt sich über (visualisierte) Signaturen auf den Buchumschlägen und in einzelne Innenillustrationen ein.

Die Analyse der Anfänge und Enden (Analyseebene 2) widmete sich zunächst den Schutzumschlägen. Dabei wurde die besondere Qualität und Bedeutung des Umschlages von *Der Räuber*

Hotzenplotz hervorgehoben. Hier entfaltet Tripp seine Fähigkeit, die Außenbereiche von Büchern durch eine markante Figurendarstellung einprägsam zu machen und dabei zugleich tieferliegende Schichten wie Figurenbeziehungen, den Bezug zum Kasperletheater oder den Übergang in die Fiktion zu veranschaulichen. Dies führt dazu, dass der Umschlag das Buch sowie die gesamte Trilogie im Medienverbund repräsentiert und für die Umschlaggestaltung der Folgebände stilgebend wurde.

In den Rahmenbereichen im Inneren der Bücher, die von Band zu Band üppiger ausgestaltet werden, zeigen sich dann weitere Stärken von Tripps Peritext. Er fokussiert auch hier die Figurendarstellung sowie die Verdeutlichung der Figurenbeziehungen, betont zugleich insbesondere in Band 2 und 3 die Bewegung ins Buch hinein nach Art eines filmischen Vorspanns und lässt somit den Leser, animiert durch die Figuren, in die Fiktion eintreten. Darüber hinaus bringt Tripp zahlreiche leseraktivierende Elemente wie Exlibris, Aufforderungen zum Umblättern oder dem Lesen weiterer Bände, teilweise verbunden mit Handschrift, in die Seiten vor und nach dem Textblock ein. Wie schon auf den Umschlägen wird der Kasperletheaterbezug durch den Einsatz von Schrifttafeln hergestellt. Insgesamt überformt Tripp die Rahmenbereiche der Bücher deutlich.

Daneben werden in der Trilogie auch die Kapitelanfänge ausgestaltet: Vor allem im ersten Band werden die Zwischentitel mit narrativ bedeutsamen Zeichnungen versehen, was die am kindlichen Leser ausgerichtete Strukturierung des Textes unterstützt. Die ersten und letzten Kapitel aller drei Bände zeigen dann exemplarisch, wie sorgfältig Preußler seine Texte konstruierte. Dabei erfolgt eine strukturelle und inhaltliche Parallelisierung, die sich schon in den entsprechenden Zwischentiteln sowie den ersten und letzten Sätzen widerspiegelt. Tripps Zeichnungen zu den Kapiteln sind hingegen weniger parallelisiert.

Die Analyse des Textblockes als Kern des Werkes (Analyseebene 3) ergab formal eine enge Verbindung zwischen Text und Peritext, also Illustrationen und handschriftlichen Elementen. Kaum eine Doppelseite bleibt ohne Bilder in unterschiedlichen Formaten und Positionen, die den Textblock sorgfältig strukturieren und somit den jungen Rezipienten entlasten.

Inhaltlich sind Text und Peritext durch den Gattungsbezug zum Kasperletheater geprägt. Dieser Bezug steht in Einklang mit dem kinderliterarischen Kontext der Entstehungszeit, für die die Orientierung an volkstümlichen Erzählformen sowie das ans Mündliche angelehnte Geschichtenerzählen typisch sind. Der Peritext nimmt den Gattungsbezug in verschiedener Weise auf: So entsprechen Tripps karikaturnahe Zeichnungen der satirischen Figurendarstellung des Textes. Daneben legen die Illustrationen tiefere Textschichten wie die Parallelität der Figuren *Hotzenplotz* und *Dimpfelmoser* offen, über diegetische Schriftstücke wird die Figurencharakterisierung weiter unterstützt. Die Handlungsdominanz und die kulissenhafte Raumdarstellung des Textes akzentuieren die Bilder durch einen dynamischen und räumlichen Aspekt in Form von expressiven Bewegungsdarstellungen sowie ein reduziertes, grafisch aufgebautes Setting.

Bei der Betrachtung der bildnerischen Gestaltung fallen dann vor allem die Entwicklungen des Peritextes innerhalb der Trilogie auf. Zum einen fand im ersten Band *Der Räuber Hotzenplotz*

zwischen der ersten und zweiten Ausgabe eine weitreichende Ergänzung des Peritextes um zahlreiche Illustrationen und handschriftliche Elemente statt, die eine deutliche Bereicherung darstellen und exemplarisch für die Qualitäten von Tripps Arbeit sind. Zum anderen entwickelte sich Tripps Zeichenstil zwischen Band 1 und Band 3, also zwischen 1962 und 1973, in Richtung einer zunehmenden Ausdifferenzierung und Detailliertheit, die zulasten des grafisch-reduzierten Stils des ersten Bandes geht.

Die paratextorientierte Werkanalyse der *Hotzenplotz*-Trilogie verweist – wie schon diejenige zu den *Jim Knopf*-Bänden – auf allen drei Ebenen vor allem darauf, dass die Entstehung dieses Werkes nicht nur vom Textautor, hier Preußler, gesteuert wurde. Auch die kindlichen Leser sowie Tripp als Illustrator waren maßgeblich an der Entstehung beteiligt. Eine Interpretation der Analyseergebnisse vor dem Hintergrund der multiplen Autorschaft bedeutet, dass sich die Perspektive auf den Kinderklassiker ändert: Er wird nicht mehr als konsistentes Werk des singulären Autors Preußler gesehen, sondern als Produkt seiner Zusammenarbeit bzw. seines Austausches mit den kindlichen Lesern sowie mit dem Verlag und dem Illustrator Tripp.

Multiple Autorschaft im weiteren Sinn ergibt sich dadurch, dass Preußler bewusst auf die Wünsche seiner kindlichen Leser eingeht. So wurde das Erscheinen der beiden Sequels durch die Leser des ersten und zweiten Bandes beeinflusst, die in intensivem Austausch mit ihm standen. Dies kann man aus heutiger Sicht als eine Art analoge Vorstufe der internetbasierten Fankommunikation sehen, die ebenfalls oftmals zur Entstehung von Folgebänden führt. Preußler suchte den Kontakt mit seinen jungen Rezipienten, die ihn in diesem Fall zum Schreiben zweier Bände animierten. Es gehörte zu seinem pädagogisch motivierten Selbstverständnis, mit Kindern zu kommunizieren, ihre Rückmeldungen ernstzunehmen und aufzugreifen. Hinweise auf dieses Selbstbild, das in engem Zusammenhang mit dem Prinzip des kinderliterarischen Geschichtenerzählens steht, gibt er neben den Äußerungen über den Entstehungszusammenhang der Bücher auch in den Zueignungen zu den drei *Hotzenplotz*-Bänden. Hier inszeniert er sich als Familienvater und Freund seiner jungen Leser und gibt ihnen durch die Benennung an dieser exponierten Stelle das Gefühl, wichtig zu sein.

Multiple Autorschaft verwirklicht sich dann aber insbesondere durch die Beteiligung Tripps, dessen peritextuelle Ausstattung den Erfolg der Bände begünstigt. Zwar wird er als Urheber in Epitext und Peritext deutlich weniger wahrgenommen als der Textautor – symptomatisch hierfür ist, dass er im ersten Band lediglich im Impressum genannt wird – seine Gestaltung besteht aber seit über 50 Jahren und ist somit rezeptionsgeschichtlich untrennbar mit dem Werk verbunden. Wie schon bei *Jim Knopf* wird diese gegenwärtig sogar durch Kolorierung posthum aktualisiert.²¹¹

Nach der Zusammenfassung der Analyseergebnisse und deren kurzer Interpretation vor dem Hintergrund der multiplen Autorschaft erfolgt nun noch eine ausführlichere Einordnung von Tripps

²¹¹ Jutta Wenske (2015, S. 255), ehemalige Programmleiterin bei Thienemann, gibt an, Preußler selbst habe die Kolorierung seiner Bücher gewünscht und sei damit sehr zufrieden gewesen: „Eine Ablösung der bekannten Illustrationen von F. J. Tripp, die einfach dazugehören, konnten weder er noch der Verlag sich vorstellen.“ Vgl. zur Kolorierung auch die Äußerungen des Illustrators Mathias Weber (2015, S. 258–261).

Werkanteilen zum *Hotzenplotz*. Zunächst geht es um die Entwicklungen des Peritextes innerhalb der *Hotzenplotz*-Trilogie. Diese machen zum einen aufmerksam für Eingriffe in vermeintlich gleichbleibende kinderliterarische Klassiker, zum anderen stehen sie exemplarisch für die stilistische Veränderung, die sich in Tripps illustratorischer Arbeit zwischen den 60er- und 70er-Jahren ergibt. Anschließend werden die Besonderheiten des Peritextes in Verbindung mit den vorausgehend analysierten Werken gebracht und es wird gefragt, welche peritextuellen Strategien aus *Marco und der Hai* sowie *Jim Knopf* sich hier wiederfinden bzw. welche animiert durch Preußlers Text zum Vorschein kommen.

Betrachtet man die aktuelle Ausgabe von *Der Räuber Hotzenplotz*, die neben der kolorierten Jubiläumsausgabe weiterhin erscheint, so könnte man zunächst denken, dass sich hier gegenüber der Erstausgabe erstaunlich wenig verändert hat: Der Einband zeigt noch immer die altbekannte Illustration und im Inneren sieht man weiterhin die Zeichnungen von Franz Josef Tripp, der das Buch in den 60er-Jahren illustrierte und vor fast 40 Jahren verstarb. Bei genauerer Betrachtung fallen jedoch auch die Unterschiede auf. Wie schon bei *Jim Knopf* verzichtet der Verlag z. B. seit längerem auf einen Schutzumschlag. Gravierender sind jedoch die Veränderungen im Buchinneren, die bereits zwischen der ersten und der zweiten Ausgabe vorgenommen wurden. Wie gezeigt wurde, fand hier eine peritextuelle Überarbeitung der Erstversion statt, die die Stärken von Tripps Werkanteilen deutlicher hervortreten lässt, indem sie ihm mehr Raum gibt. Vermutlich wurde diese Ergänzung durch den Verlag als weiteres Akteur im multiplen Entstehungszusammenhang angeregt. Es liegen aber keine Quellen dazu vor, wie genau es hierzu kam. Solche Veränderungen zwischen Ausgaben, die für den Leser unmarkiert, z. B. ohne Hinweis auf dem Cover oder im Impressum, geschehen, machen – in ähnlicher Weise wie bei den Eingriffen in den *Jim Knopf*-Stoff – insgesamt aufmerksam für Unterschiede innerhalb der Publikationsgeschichte vermeintlich gleichbleibender Werke wie dieser Kinderklassiker.

Bei einem Vergleich der drei *Hotzenplotz*-Bände stechen Veränderungen anderer Art ins Auge. Der zeitliche Abstand, der zwischen Band 1 und 3 liegt, macht die *Hotzenplotz*-Trilogie zum idealen Beispiel, um eine Entwicklung in Tripps Stil aufzuzeigen, die auch an anderen illustratorischen Werken ablesbar ist: Zwischen den späten 50er- bzw. frühen 60er-Jahren und den späten 60er- bzw. 70er-Jahren bewegt sich Tripp weg von seinem grafisch-kantigen Stil. Er entfernt sich von der bewusst gewählten Naivität, Verspieltheit und Offenheit seiner frühen Werke, die eine Nähe zu Kinderzeichnungen aufweisen, ohne dabei die Professionalität des ausgebildeten Gebrauchsgrafikers vermissen zu lassen. Es kommt zusehends zu einer stärkeren Orientierung an der menschlichen Proportion, einer Zunahme von Details bzw. Ausformulierung von Hintergründen, einem größeren Variantenreichtum bei Perspektiven und Bildausschnitten, gleichzeitig aber auch zu einem „Abschleifen“ von Kanten und Eigenarten. Tripp wird über die Jahre ein immer geübterer Illustrator, der zugleich sehr ausgelastet ist, seriell arbeitet und damit teilweise wenig Zeit für die Ausführung einzelner Werke hat. Wie viel er zu dieser Zeit arbeitete, lässt sich an der Anzahl seiner Bücher ablesen, die im Werkverzeichnis aufgeführt sind (vgl. Anhang Abschnitt 4.3). Er behilft sich zunehmend damit, wiederholt auf ähnliche Figurentypen und Szena-

rien zurückzugreifen, die sich bewährt haben. Dies wird vornehmlich in *Hotzenplotz 3* sichtbar. In weniger prestigeträchtigen Arbeiten fallen solche Tendenzen, die zur teilweisen Einbuße von Originalität und Offenheit im Zeichenstil führen, aber noch weit stärker auf als in diesem Fall. Hier kann er zumindest noch an das prägnante Figurenarsenal der ersten Bände anknüpfen. Der scheinbar einheitliche und gleichbleibende Peritext der *Hotzenplotz*-Bände ist also nicht ganz so homogen, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Kontinuitäten und Abweichungen ergeben sich auch, wenn man den Peritext der *Hotzenplotz*-Trilogie demjenigen von *Marco und der Hai* sowie von *Jim Knopf* gegenüberstellt. Auf diese Weise werden zudem Stärken offenbar, die Tripp im Zusammenspiel mit Preußlers Text entwickelt.

Als peritextuelle Strategien, die sich sowohl in *Marco und der Hai*, Tripps prototypischem eigenem Kinderbuch, als auch in *Jim Knopf* zeigten, wurden in den entsprechenden Kapiteln erstens die Überformung der Rahmenbereiche dieser Bücher zu Übergangszonen zwischen Fiktion und Realität, zweitens der Einbezug pseudofaktualer Texte in Verknüpfung mit Handschrift und drittens die Selbstinszenierung und Verewigung mithilfe von (visualisierten) Signaturen herausgearbeitet. Als Illustrator der *Hotzenplotz*-Trilogie greift Tripp auf das genannte peritextuelle Spektrum zurück. Auch hier überformt er die Rahmenbereiche der Bücher, was im Verlauf der Trilogie immer mehr zunimmt. Auch hier arbeitet er mit pseudofaktualen Texten, die er durch die handschriftliche Ausarbeitung hervorhebt. Und auch hier bringt er sich gelegentlich über (visualisierte) Signaturen ein. Allerdings verbindet er mit diesen Mitteln teilweise andere Ziele als in *Marco und der Hai* und in *Jim Knopf*:

Die Überformung der Rahmenbereiche ist im *Hotzenplotz* beispielsweise weniger metafiktional aufgeladen als in den Vergleichswerken. Tripp nutzt die Seiten vor und nach dem Textblock neben der Figurendarstellung und eigenständigen Interpretation von Figuren sowie ihrer Beziehungen vor allem dazu, den Leser auf dynamische Weise in die Fiktion zu führen, was teilweise nach Art eines filmischen Vorspanns geschieht. Außerdem aktiviert er den Rezipienten über zumeist handschriftliche Leseransprachen. Dies stimmt mit der Handlungsdominanz von Preußlers Text und dessen häufigen Leseranreden überein. Der Einsatz pseudofaktualer Texte und von Handschrift als weitere Strategie erfüllt in der *Hotzenplotz*-Trilogie ebenso andere Funktionen als in *Marco und der Hai* und *Jim Knopf*: Zwar leisten handschriftlich dargestellte Figurentexte auch hier einen Beitrag zur Figurencharakterisierung und Satire. Die entsprechenden Schriftstücke gehen aber eindeutig auf Preußler zurück und dienen weniger einer Beglaubigung und metafiktionalen Unterlegung als der Auflockerung und Strukturierung des Textes. Tripps Aufgabe besteht lediglich in der handschriftlichen Umsetzung. Insbesondere im ersten Band der Trilogie setzt Tripp Handschrift daneben für Erzählerkommentare und Leseranreden ein, was wiederum im Einklang mit dem Kasperletheaterbezug und dem kinderliterarischen Geschichtenerzählen, also mit zentralen Qualitäten von Preußlers Text steht. Die dritte Strategie, der Einsatz (visualisierter) Signaturen, ist in den *Hotzenplotz*-Bänden ebenfalls weniger ausgeprägt als in den beiden anderen analysierten Werken: Tripp setzt seine handschriftlichen Signaturen auf den Umschlägen und einer Vorsatzzeichnung zwar zur Markierung seiner Werkanteile ein und stellt sich einmal auch

zeichnerisch dar, dies erfolgt aber eher spielerisch und ist nicht mit einem metafikionalen Überbau verbunden.

Insgesamt zeigen sich in der *Hotzenplotz*-Trilogie also Unterschiede beim Einsatz bewährter peritextueller Strategien, die besonders die Bedeutung der Metafikionalität betreffen: Es finden sich hier deutlich weniger selbstreferenzielle und metafiktionale Spielereien des Illustrators als in *Marco und der Hai* und *Jim Knopf*. Tripp wendet die bekannten Strategien eher nebenher an, ohne sie metafikional aufzuladen. Damit geht einher, dass die Werkanteile, die Preußler und Tripp an den Büchern haben, besser zu trennen sind als bei Tripp und Ende. Preußler erhält bspw. Raum, sich in seinen Zueignungen als Geschichtenerzähler zu inszenieren, ohne dass Tripp die entsprechenden Seiten überformt. Auf eigenmächtige Überschreitungen der Grenze zwischen Text- und Bildautor wird verzichtet.

Diese weniger metafiktionale Vorgehensweise Tripps hängt insbesondere mit Preußlers Text zusammen, der ebenfalls viel weniger mit solchen Mitteln arbeitet als die Vergleichstexte. Preußler setzt hier ganz andere Schwerpunkte: Er schafft einfache, komisch-unterhaltsame Geschichten für junge Adressaten mit einem starken Genrebezug zum Kasperletheater. Auf diese Weise animiert er Tripp dazu, ebenfalls andere peritextuelle Qualitäten zu entwickeln, die wiederum die Vorzüge des Textes unterstreichen. Hervorstechend sind Tripps prägnante Figurendarstellung, wie sie in ähnlicher Weise auch schon durch Ende hervorgerufen wurde, und die Strukturierung des Textes durch den Peritext. Diese beiden Charakteristika sollen nun näher ausgeführt werden, da davon ausgegangen wird, dass Tripp damit deutlich zum Erfolg der Werke beitrug.

Indem Tripp Preußlers prägnanten Figurenbeschreibungen auf visueller Ebene entsprach, schuf er Figurentypen, die eine enorme Verbreitung und Popularisierung begünstigten. Speziell seine Darstellung des Räubers Hotzenplotz formt in ihrer Komik das Räuberbild von Rezipientengenerationen. Idealtypisch zeigt sich Tripps Fähigkeit zur einprägsamen Figurencharakterisierung im Cover von *Der Räuber Hotzenplotz*. Figuren sind insgesamt der Schwerpunkt seiner Zeichnungen, Landschaft und Räume bleiben hingegen überwiegend kulissenhaft. Eine Stärke der Figurendarstellung ist neben ihrer Prägnanz, die die Memorierbarkeit erleichtert, die Verbindung von Schrecklichem und Banalem, die bereits im Text angelegt ist. Diese führt zu einer Ironisierung insbesondere der „bösen“ Figuren. So werden sie auch für junge Leser erträglich und lustvoll erlebbar. Zwackelmann und Hotzenplotz werden von Tripp immer wieder in erniedrigenden Situationen und mit Schwächen dargestellt. Daneben entwirft Tripp in den Rahmenbereichen, vor allem im dritten Band, eigene Interpretationen, so z. B. die des bekehrten Räubers im hinteren Vorsatz von *Hotzenplotz 3*.

Gerade Tripps Räuberfigur erweist sich in ihrer Einfachheit und Prägnanz auch als äußerst anschlussfähig für den Medienverbund. So sind bspw. Maske und Kostüm von Gert Fröbe als Hotzenplotz in Günter Ehmcks Film stark an Tripps Illustration ausgerichtet, ebenso die entsprechende Marionette der Augsburger Puppenkiste. Weiterhin verbreitet Tripp selbst ähnliche Räuberfiguren in späteren illustratorischen Aufträgen massenwirksam (vgl. z. B. *Räubergeschichten* [Grober 1972], die *Knasterbax*-Bände [Schrader 1971ff], *Die Töpfchenhexe* [Ruoff 1972]). Ver-

gleichbares gilt für die Figuren des Zauberers und des Wachtmeisters bzw. Polizisten (vgl. zu Zaubererdarstellungen unter anderem die *Töpfchenhexe*-Reihe [Ruoff 1972ff]; zu Wachtmeisterbildern ebenfalls die Reihen um die *Töpfchenhexe* und *Knasterbax*). Die Figuren in diesen Büchern, die heute zum Großteil nicht mehr aufgelegt werden, aber zur Entstehungszeit durchaus rezipiert wurden, erscheinen zeichnerisch als Varianten der populären Vorgänger, treten mit ähnlichen oder gleichen Attributen auf, werden durch analoge pseudofaktuale handschriftliche Texte charakterisiert und stellen somit insgesamt eine Kontinuität für den Rezipienten her, der zumeist mit den Werken Preußlers vertraut gewesen sein mag.

Als weiteres Qualitätsmerkmal neben den Figurentypen unterstützt Tripps Peritext die Strukturierung des Textes durch Zeichnungen und typografische Elemente in einer Art, die das Werk auch dem nicht literalisierten, zuhörenden Kind bzw. dem Leseanfänger zugänglich macht. Er leistet damit einen deutlichen Beitrag zur Adressierung der *Hotzenplotz*-Bücher, die – anders als bei *Jim Knopf* – weitgehend mit der Adressierung von Preußlers Text übereinstimmt. Die zahlreich vorhandenen, räumlich überzeugend in den Text integrierten Illustrationen und handschriftlichen Elemente, die Rahmen- und Zwischentitelzeichnungen entlasten den jungen Leser und helfen ihm, die Textmengen zu bewältigen. Auf diese Weise entsteht eine Übergangsform zwischen Bilderbuch und illustriertem Kinderbuch, die man als Vorstufe zum Erstlesebuch werten kann. Solche spezifisch adressierten Bücher existierten in dieser Form zur Entstehungszeit der Bände noch nicht, sodass hier – vor allem mit dem ersten Band *Der Räuber Hotzenplotz* – textuell, aber auch peritextuell nicht nur ein unterhaltsames, gut durchkomponiertes Kinderbuch geschaffen, sondern eine innovative Buchform entwickelt wird. Hinsichtlich der Textebene lässt sich Ähnliches über die „Der-Die-Das-Trilogie“ aussagen, die in engem Zusammenhang mit derjenigen um den Räuber Hotzenplotz steht. Bei einem Vergleich mit diesen Büchern wird allerdings deutlich, dass die peritextuelle Ebene nur bei Tripp so passgenau mit Preußlers Vorlage übereinstimmt: Auch in *Das kleine Gespenst* (Preußler 1966) akzentuiert er die Textstruktur unter anderem durch die zeichnerische Ausgestaltung der Anfänge, Enden und Zwischentitel und entspricht damit der jungen Zielgruppe in besonderer Weise. Winnie Gayler hingegen, die ebenfalls sehr gekonnt und erfolgreich die Vorgängerbände *Der kleine Wassermann* (Preußler 1956) und *Die kleine Hexe* (Preußler 1957) illustrierte, beschränkt sich – abgesehen von je einer Frontispiz-Zeichnung – auf reine Innentextillustrationen und verzichtet auf zusätzlich strukturierende, leserentlastende Elemente – ein Beispiel für die unterschiedliche Umgangsweise verschiedener Illustratoren mit ähnlichen Textvorlagen.

Tripp gelingt es neben der Figurendarstellung und der Strukturierung auch in zwei weiteren Bereichen, Besonderheiten von Preußlers Text zu unterstützen und auf eine andere Ebene zu überführen, die hier abschließend noch einmal erwähnt werden sollen:

Er findet erstens Lösungen, um den Gattungsbezug zum Kasperletheater in die peritextuelle Strukturierung aufzunehmen. Überzeugend ist der räumlich-dynamische Aspekt seiner Zeichnungen. Mit den in Leserichtung laufenden Figuren zieht er den Leser – ähnlich einem handlungsdominierten Theaterstück – durch die Geschichte. Weiterhin werden Schrifttafeln für die Leserakti-

vierung in Entsprechung zur Figurenrede bzw. für die Kapiteleinteilung als Pendant zur Aufteilung in Akte eingesetzt. Hierbei spielt die Kombination von Handschrift und Zeichnung eine wichtige Rolle, wodurch sich eine grafische Nähe zwischen Text und Bild ergibt. Die typografische Akzentuierung von Leseranreden entspricht auch dem kinderliterarischen Geschichtenerzählen, für das Preußlers Werk charakteristisch ist. Diese Art des Erzählens setzt die Ansprache des Lesers bzw. Zuhörers beim Vorlesen wie in der mündlichen Erzählsituation als wesentliches Element ein. In *Der Räuber Hotzenplotz* werden dementsprechend durch Handschrift auktoriale Kommentare und spannungserzeugende Bestandteile integriert.

Tripp akzentuiert zweitens in der Gestaltung der beiden Sequels den seriellen Zusammenhang, in dem die Bücher stehen. Dies geschieht durch die Überformung der Anfänge und Enden und durch die Wiederaufnahme von Motiven des ersten Bandes, vor allem in den Außenbereichen der Bücher. Dies steht in Einklang mit Preußlers parallelistisch durchkonstruierter Anpassung der Folgebände an den ersten, wie sie sich etwa in den Anfangs- und Endszenen der Bücher auf Textebene zeigt.

Insgesamt unterstützt Tripp also mit seinem Peritext die Vorzüge und Eigenarten von Preußlers Text so, dass ein überzeugendes Gesamtwerk entsteht, und schafft darüber hinaus ein Figurenensemble mit hohem Wiedererkennungswert, das selbst losgelöst vom Text existiert und funktioniert. Er präsentiert sich als wesentlicher – aber persönlich fast unbemerkter – Akteur in einem multiauktorialen Zusammenhang, in dem neben dem Textautor und dem Verlag weiterhin auch die jungen Leser eine wichtige Rolle spielen. Zugleich setzt Tripp andere Schwerpunkte als in den zuvor analysierten Werken.

Im folgenden Abschnitt soll im Zuge einer Zusammenfassung der Ergebnisse aus den drei paratextorientierten Werkanalysen ein Vergleich zwischen den verschiedenen Werken erfolgen.

4 Zusammenfassung

In den vorangegangenen Kapiteln wurde das Verfahren der paratextorientierten Werkanalyse, das den Paratext als wesentlichen Werkbestandteil fokussiert und in Beziehung zum Text setzt, an drei exemplarisch ausgewählten kinderliterarischen Werken unter Beteiligung Tripps erprobt. Zunächst wurde mit *Marco und der Hai* Tripps erstes eigenes Kinderbuch aus dem Jahr 1956 in den Blick genommen. Es folgte eine Auseinandersetzung mit den von Tripp illustrierten Kinderklassikern *Jim Knopf* (1960/1962) mit Text von Ende und der *Hotzenplotz*-Trilogie (1962/1969/1973) mit Text von Preußler. Die gewählte Vorgehensweise ermöglichte dabei einen strukturierten Zugriff auf jedes einzelne dieser drei Werke sowie eine gewisse Vergleichbarkeit trotz deren Heterogenität. Innerhalb der Analysen wurden einerseits Besonderheiten in der Werkentstehung und Rezeption (Analyseebene 1), vor allem auch die jeweilige Rolle Tripps im Kontext multipler Autorschaft herausgearbeitet. Andererseits wurde deutlich, welche unterschiedlichen Werkanteile Tripp zu den konkreten Werken beisteuerte, welche Schwerpunkte er in seinem eigenen Text setzte, welche peritextuellen Strategien er dabei entwickelte und von Werk zu Werk übertrug und zu welchen Vorgehensweisen ihn die Texte Endes und Preußlers animierten (Analyseebenen 2 und 3). Im Folgenden werden noch einmal die wesentlichen Analyseergebnisse zu den Einzelwerken gebündelt und auf Tripp fokussiert dargestellt. Dabei wird zuerst *Marco und der Hai* behandelt, bevor die Kinderklassiker gemeinsam in den Blick genommen und mit dem eigenen Werk abgeglichen werden.

Als Ertrag der Analyse von *Marco und der Hai* können im Wesentlichen zwei Ergebnisse konstatiert werden: Zum einen steht dieses Werk inhaltlich, aber auch formal in engem Zusammenhang zur Kinderliteratur der Kindheitsautonomie und damit in Einklang mit den nunmehr klassischen Werken mit Texten Endes und Preußlers, die Tripp illustrierte und für die er bekannt ist. Zum anderen entwickelt Tripp in *Marco und der Hai* drei innovative peritextuelle Strategien, die sich in der Kinderliteratur – vorwiegend im sogenannten postmodernen Bilderbuch – erst sehr viel später durchsetzten, und die er anschließend auf seine illustratorische Arbeit übertrug.

Als Übereinstimmungen mit der Kinderliteratur der Kindheitsautonomie können sowohl die märchenhaft-fantastischen Züge des Werkes, konkret seine am Märchen orientierte Struktur und das Auftreten fantastischer Figuren und Hilfsmittel, als auch die darin enthaltene Kindheitssicht, die sich im Protagonisten Marco, dem kindlichen Retter mit naivem Blick, widerspiegelt, gelten. Zudem ist der mikrokosmische, satirisch dargestellte und exotische Handlungsraum Insel typisch für diese kinderliterarische Strömung. Darüber hinaus bringt Tripp auf Bildebene mit den pluri-szenischen Zeichnungen eine eigene Möglichkeit ein, Autonomie bei der Buchbetrachtung des noch nicht literalisierten Rezipienten zu befördern.

Die drei innovativen peritextuellen Strategien, die Tripp in *Marco und der Hai* entwickelt, die aber auch schon in seinem Frühwerk (vgl. Kapitel II.2) angelegt waren, sind verknüpft mit dem metafikionalen Überbau des Buches. Tripp überformt darin erstens die Rahmenbereiche als Übergangszonen zwischen Realität und Fiktion. Er füllt diese Seiten vor und nach dem Text-

block mit metafiktionalen Elementen, die für die Gesamtkonzeption wesentlich sind. Er trägt zweitens in allen Bereichen des Buches pseudofaktuale Texte, häufig in Verbindung mit Handschrift, bei. Diese dienen der Beglaubigung des fiktionalen Inhaltes, aber auch der Figurencharakterisierung und Satire. Drittens bringt er sich über (visualisierte) Signaturen als Bestandteil einer Autorfiktion ein. In einem tieferen Sinne ergibt sich daraus eine Parallele zwischen Inhalt und Form: So wie sich der Protagonist Marco nach Verewigung sehnt und am Ende in Text und Bild gewürdigt wird, verewigt sich Tripp selbst in diesem Buch durch selbstreferenzielle und metafiktionale Verfahren, ein Vorgehen, das hier als werkübergreifende Strategie festgehalten werden konnte.

Die sich anschließenden paratextorientierten Analysen der beiden Kinderklassiker mit Texten Endes und Preußlers erbrachten dann zusammengefasst ebenfalls zwei zentrale Erträge. Sie führten einerseits zu einem erweiterten Blick auf diese Werke im Sinne multipler Autorschaft: Während die Bücher bislang überwiegend als konsistente Erzeugnisse einzelner Autoren, namentlich der Textautoren Ende und Preußler, gelesen wurden, wurde hier die Bedeutung anderer Beteiligter, etwa des Verlages, des Illustrators und der kindlichen Leser, als wesentlich in der Produktion sowie für die Rezeption herausgestellt. Andererseits zeigten die Analysen im Hinblick auf Tripps Werkanteile ein wechselseitiges Verhältnis von Text und Peritext: Tripp überformt die Fremdtex-te, indem er seine eigenen peritextuellen Strategien darauf überträgt und tritt in diesem Sinne als eine Art zweiter Autor auf. Zugleich animieren ihn die Textvorlagen Endes und Preußlers zu peritextuellen Potenzialen, die über seine eigenen Werke hinausgehen, und bringen ihn damit dazu, sich selbst zu übertreffen und seinen speziellen Stil weiter zu entfalten.

Der erste Ertrag, die Aufmerksamkeit für andere Beteiligte neben den Textautoren im Sinne multipler Autorschaft, konkretisiert sich in folgenden Beobachtungen: Ein wesentlicher Teilhaber multipler Autorschaft, dessen Bedeutung für den Leser zumeist unsichtbar bleibt, ist für beide Kinderklassiker der Verlag. Bei der Entstehung von *Jim Knopf* sowie in der Publikationsgeschichte beider Werke spielt(e) der K. Thienemanns Verlag eine entscheidende Rolle, indem er etwa die Aufteilung von Endes Text in zwei Bände bewirkte, den Illustrator und den Kontakt zwischen Autor und Illustrator vermittelte und schließlich die Ergänzung peritextueller Elemente sowie die Neuillustrationen und das Verschwinden von Bestandteilen des originalen Peritextes veranlasste. Weiterhin zeigte sich am Beispiel der *Hotzenplotz*-Trilogie der Einfluss der kindlichen Leser, hier exemplarisch bei der Entstehung der beiden Sequels auf Leserwunsch. Als dritter Beteiligter neben Verlag und Rezipienten ist Tripp zu nennen, dessen Werkanteile so wesentlich sind, dass er als zweiter Autor, nicht als bloßer Illustrator gewertet wird.

Das wechselseitige Verhältnis zwischen Text und Peritext als zweiter Ertrag der Kinderklassikeranalyse lässt sich dementsprechend folgendermaßen konkretisieren: Bei der Überformung der beiden Fremdtex-te greift Tripp auf die drei peritextuellen Strategien zurück, die er in *Marco und der Hai* prototypisch entfaltete. Er überformt also die Rahmenbereiche der Bücher, trägt pseudofaktuale Texte und handschriftliche Elemente bei und bringt sich selbst über (visualisierte) Signaturen ein. Er variiert diese Strategien allerdings auch in Anpassung an die Fremdtex-te, sodass

diese teilweise einen Bedeutungs- bzw. Funktionswandel durchlaufen. Die Überformung der Rahmenbereiche dient in *Jim Knopf* bspw. unter anderem dem Einbezug pseudofaktualer Texte, wodurch Tripp der metafikionalen Gestaltung von Endes Text entspricht; im *Hotzenplotz* werden die Rahmenbereiche dafür verwendet, den Leser zu aktivieren und ihn nach Art eines filmischen Vor- und Abspanns bei seinem Weg zwischen Fiktion und Realität zu unterstützen. Dies passt wiederum zum Kasperletheaterbezug und kinderliterarischen Geschichtenerzählen als Charakteristika von Preußlers Text. Der Einbezug pseudofaktualer Texte und handschriftlicher Elemente erfüllt innerhalb der *Jim Knopf*-Bände vielfältige wesentliche Funktionen im Zusammenhang mit der darin enthaltenen Thematik des Bildungsromans, in der *Hotzenplotz*-Trilogie werden ähnliche Elemente hingegen eher zur Auflockerung und Textstrukturierung eingesetzt und unterstützen als Autorkommentare und Leseranreden abermals die genannten Merkmale von Preußlers Text. Die (visualisierten) Signaturen schließlich, die Tripp in *Jim Knopf* unterbringt, sind als Pendant zu Endes Autorfiktion und Spiel mit der Autorenrolle zu sehen, während sie im *Hotzenplotz* gewissermaßen beiläufig eingesetzt werden.

Auch wenn Tripp in beiden Werken mit wesentlichen Beiträgen als zweiter Autor auftritt, sind seine Werkanteile durch die metafiktionale Ausprägung mit Endes Text stärker verwoben und dadurch weniger abgrenzbar als von Preußlers. Neben den eigenen peritextuellen Strategien wird Tripp von Endes und Preußlers Texten zu weiteren peritextuellen Potenzialen animiert: Sowohl Endes als auch Preußlers prägnante Figurenbeschreibungen reizen ihn zur visuellen Umsetzung in Form von Characters, also memorierbaren Figurentypen wie Jim Knopf und Lukas oder dem Räuber Hotzenplotz. Die polare Bildlichkeit von Endes Text veranlasst Tripp dazu, die Spielzeugwelt durch eine reduzierte, Kinderzeichnungen ähnliche Darstellung ins Bild zu bringen. Preußlers Kasperletheaterbezug sowie die Merkmale des kinderliterarischen Geschichtenerzählens und die klare am jungen Leser ausgerichtete Strukturierung des Textes überträgt Tripp in den Peritext, indem er z. B. die Kapiteleinteilung durch Zeichnungen und Handschrift unterstützt, Schrifttafeln als Pendant zum volkstümlichen Theater sowie zur Aufteilung in Akte einsetzt und handschriftliche Leseranreden einbaut.

Fasst man also die Erträge der paratextorientierten Werkanalysen zusammen, so zeigt sich ein deutlicher Zusammenhang zwischen den drei Werken: Tripps eigenes Kinderbuch *Marco und der Hai* steht zum einen inhaltlich in Einklang mit der Kinderliteratur der Kindheitsautonomie, für die Endes *Jim Knopf* und Preußlers *Hotzenplotz* epochaltypisch sind. Zum anderen ist dieses Buch eine Art peritextueller Prototyp für Tripps Gestaltung der Kinderklassiker, indem hier Strategien entfaltet werden, die er auf die Illustrationen der Fremdtex te überträgt.

Tripp tritt durch das paratextorientierte Analyseverfahren in allen drei Werken als maßgeblicher Beteiligter zutage, daneben werden auch der Einfluss und die Positionierung der anderen Akteure offensichtlich. Insgesamt ermöglicht das Verfahren insbesondere bei den Kinderklassikern eine differenzierte Sicht auf die bislang als konsistent gelesenen Werke, die sich hier als Gemeinschaftsprodukte von Autoren, Verlag und Illustrator darstellen ließen, die zudem innerhalb ihrer

Publikationsgeschichte gravierenden unmarkierten peritextuellen Veränderungen ausgesetzt waren.

Während das Zusammenspiel zwischen den herausragenden Texten Endes und Preußlers und dem innovativen Tripp'schen Peritext die außerordentliche Rezeptionsgeschichte der späteren Kinderklassiker begünstigte, blieb Tripps eigenes Werk unbekannt. Sein eigener Text konnte nicht die prägnanten Figurenbeschreibungen und die abwechslungsreiche Handlung bieten, die ihm in Endes und Preußlers Text zur Entfaltung seiner zeichnerische Stärken verhalfen. Das eigene Buch blieb mit seinem avantgardistischen Gepräge zu sperrig für die breitenwirksame Rezeption. Die fehlende Reputation und damit verbunden der ausbleibende finanzielle Ertrag, die ihm die Werke als Autor-Illustrator einbrachten, und die zunehmend hohe Arbeitsauslastung als Illustrator von Fremdtexten führten dazu, dass er sich in diesem Bereich nicht weiterentwickeln konnte. Andererseits war es ihm als Illustrator der Kinderklassiker möglich, die Besonderheiten seiner Arbeit breitenwirksam zu publizieren und – animiert durch die herausfordernden Textvorlagen – unvergessene Bilder und Peritexte zu schaffen.

V Der Illustrator als „unauffälliger Partner des Autors“²¹²? – Franz Josef Tripps kinderliterarisches Werk im Kontext von Biografie, Gesamtwerk und Wirkung

Am Anfang dieser Studie stand die Beobachtung einer irritierenden Diskrepanz zwischen der Berühmtheit von Franz Josef Tripps Zeichnungen zu den Kinderklassikern *Jim Knopf* und *Hotzenplotz* zum einen und zum anderen der weitgehenden Vernachlässigung seiner Anteile an diesen Werken sowie von dessen Biografie und Gesamtwerk in Rezeption und Forschung. Davon ausgehend war es hier das Ziel, Tripps Rolle als Illustrator und Autor darzustellen. Insbesondere ging es darum, die Funktion seiner jeweiligen Werkanteile für ausgewählte kinderliterarische Werke zu untersuchen. Daneben sollte aber auch die Breite seines Schaffens aufgezeigt werden, die über die Arbeit am Kinderbuch weit hinausgeht.

Zu diesem Zweck erfolgte im ersten Teil dieser Studie (Kapitel II) zunächst ein Überblick über Biografie und Werk Franz Josef Tripps. Damit sollte das kinderliterarische Werk kontextualisiert und ein Ausgangspunkt für die weitere Forschung geschaffen werden. Dieser Überblick, der sich auf wenige Quellen stützen musste, konnte die spärlichen bislang vorhandenen biografischen Angaben bündeln und durch Verwandtenäußerungen sowie drei erstmals berücksichtigte Briefe, die Tripp an Autoren richtete, ergänzen. Dadurch wurden wesentliche Stationen von Tripps Werdegang herausgestellt: Die Arbeit als Schriftsteller und Journalist im Kontext der bündischen Jugend (bis 1938), die Tätigkeit als Karikaturist und Kriegsberichterstatter für die schwäbische Soldatenzeitung *Front und Heimat* (1940–1945), die werbegrafische Arbeit, die in der Ausbildung durch Heinrich Berann grundgelegt wurde (1949–1978), das Verfassen kinderliterarischer Texte (1956/1973/1974) und schließlich die Illustration von vorwiegend kinderliterarischen Fremdtexen (1956–1978). Die genannten Stationen wurden dann anhand einzelner Werke bzw. Schaffensbereiche ausführlicher dargestellt:

Erstmals berücksichtigt wurde hier Tripps frühes schriftstellerisches Werk *Zwischen Meer und Moor* (1938), das in einer Heftchenreihe erschien, Tripp als antikonventionell schreibenden jungen Schriftsteller ausweist und inhaltlich die Initiation junger Männer fokussiert.

Weiterhin standen seine zahlreichen Texte und Zeichnungen für die schwäbische Soldatenzeitung im Fokus, in denen er, wie dargestellt werden konnte, zumeist humorvoll Themen des Soldatenalltags aufgreift, mit selbstinszenatorischen Mitteln wie visualisierten Signaturen arbeitet und Möglichkeiten der Verknüpfung von Handschrift und Zeichnung erprobt.

Bei der anschließenden Betrachtung der werbegrafischen Arbeit zeigte sich neben der Professionalisierung durch die grafische Ausbildung eine motivische Stärke Tripps in der typisierten Figurerdarstellung und beim Entwurf einer Heimatidylle.

Ein Ergebnis der Skizzierung dieser drei bislang weitgehend unbeachteten Schaffensbereiche Tripps, die hier ins Bewusstsein gerückt wurden, ist auch, dass damit die bislang vorherrschende

²¹² Dieses Zitat stammt aus dem Nachruf von Baumeister (1978a) auf Franz Josef Tripp.

(Selbst-)Darstellung als Autodidakt ergänzt werden kann: Sowohl die Einbindung in ein Künstlerkollektiv im Rahmen der Arbeit für *Front und Heimat* als auch die gebrauchsgrafische Ausbildung bei Heinrich Berann stellen wesentliche Elemente einer Professionalisierung dar, die nicht ausschließlich selbstgesteuert war. Diese Stationen hatten Einfluss auf die Entwicklung von Tripps eigenem Stil, der dann im Zusammenspiel aus werbegrafischer und illustratorischer Arbeit tatsächlich autodidaktisch entstand und durch den einige seiner Kinderbuchillustrationen berühmt wurden.

Der abschließende Überblick über Tripps Werk als Illustrator und Kinderbuchautor ergab eine große Vielfalt hinsichtlich der Adressaten, Verlage und Genres, die er abdeckte, daneben aber auch Schwerpunkte wie das Kinderbuch, die Zusammenarbeit mit dem K. Thienemanns Verlag und die Illustration fantastischer Stoffe sowie von Lausbuben- und Schulgeschichten. Hier zeigte sich zudem, dass Tripp einer hohen Arbeitsbelastung ausgesetzt war und nicht nur prestigeträchtige Aufträge annahm.

Zusammengefasst wurde innerhalb des Kapitels und damit verbunden durch die Erstellung eines ersten ausführlichen Werkverzeichnisses eine Basis für die weitere Forschung zu Franz Josef Tripp geschaffen. Allerdings konnten die verschiedenen Schaffensbereiche nur in Ansätzen erfasst werden, da Tripps Biografie und Werk fast völlig unerschlossen waren und sein Schaffen darüber hinaus äußerst heterogen ist, was eine große Herausforderung darstellt. Er konnte aber schon jetzt in einer Vielseitigkeit gezeigt werden, die bislang nicht wahrgenommen wurde.

Um sich dem zentralen Untersuchungsgegenstand dieser Studie, dem heterogenen kinderliterarischen Werk Franz Josef Tripps, analytisch nähern zu können, wurde dann in Kapitel III aus dem Konzept des Paratextes das Verfahren der paratextorientierten Werkanalyse entwickelt. Bezugnehmend auf die Kritik an Genettes Typologie, die insbesondere deren Unschärfe betrifft, wurde das Paratextverständnis dieser Studie akzentuiert. Dabei wurde der Entgrenzung des Paratextbegriffes gegenüber dem Kontext entgegnet, indem der hier verwendete Epitext klar umrissen und auf Produktion und Rezeption der zu analysierenden Werke ausgerichtet wurde. Die Grenzziehung nach innen, gegenüber dem Text, wurde unter Rückgriff auf die typografische Unterscheidbarkeit zwischen Text und Peritext markiert. Weiterhin erfolgten eine Verknüpfung mit dem Konzept der multiplen Autorschaft und eine Integration bildlicher Elemente in den Begriff, um Tripps disparaten Werkanteilen und Rollen in der Werkentstehung gerecht zu werden.

Das Analyseverfahren, das die Typologie des Paratextes einer Bewegung von außen nach innen folgend strukturiert, erweitert und anwendbar macht, setzt sich aus drei Ebenen zusammen: Produktion und Rezeption der Werke, die Rahmenbereiche der Bücher und das Zusammenspiel von Text und Peritext innerhalb des Textblockes werden gesondert betrachtet.

Im Rahmen der Analysen erwies sich dieses Verfahren für die drei hier behandelten kinderliterarischen Werke als prinzipiell geeignet und ergiebig: Es führte dazu, dass deren jeweilige Eigenheiten wahrgenommen werden konnten, ganz unabhängig von ihrem Status in der bisherigen KJL-Forschung. Die Rückbeziehung auf das Paratextkonzept machte aufmerksam auf bislang unbeachtete Elemente und Werkschichten und erlaubte ein In-Bezug-Setzen von Text und Illustration.

tion bzw. Typografie sowie der Materialität des Buches. Zudem verhilft das gewählte Verfahren dazu, verschiedene Werkanteile mehrerer Autoren abzugrenzen und deren Strategien offenzulegen. Insbesondere konnte die jeweilige Position Tripps im Kontext multipler Autorschaft herausgearbeitet werden. Insgesamt bot das Verfahren die Möglichkeit eines strukturierten Zugriffes sowie einer gewissen Vergleichbarkeit trotz der Heterogenität der Werke.

Um das Analyseverfahren auf weitere Schaffensbereiche oder Werke Tripps, evtl. auch auf illustrierte (Kinder-)Bücher anderer Autoren bzw. Illustratoren anzuwenden, müssten weitere Anpassungen erfolgen. Die Adaptionen des Paratextkonzeptes durch die Medienwissenschaften zeigen, dass diesbezüglich vieles denkbar ist.

Im Kernkapitel der vorliegenden Studie (Kapitel IV) wurden drei exemplarisch ausgewählte kinderliterarische Werke, die unter verschiedenartiger Beteiligung Tripps entstanden, mithilfe der paratextorientierten Werkanalyse untersucht. Zunächst wurde mit *Marco und der Hai* (1956) Tripps erstes eigenes Kinderbuch behandelt, zu dem er sowohl Text als auch Illustrationen beitrug und das bislang im Forschungskontext noch nicht berücksichtigt wurde. Anschließend wurden die beiden Kinderklassiker *Jim Knopf* (Ende 1960/1962) und *Hotzenplotz* (Preußler 1962/1969/1973) analysiert, die Tripp illustrierte.

Marco und der Hai zeigte sich im Rahmen der Analyse als innovatives Werk, das in einer avantgardistischen Kinderbuchreihe und in großer Nähe zu den Kinderbüchern des Autor-Illustrators Reiner Zimnik erschien. Zugleich ergab sich inhaltlich und formal eine enge Verbindung des Buches zur Kinderliteratur der Kindheitsautonomie und damit den Kinderklassikern Endes und Preußlers. *Marco und der Hai* entspricht dieser Strömung vor allem durch märchenhaft-fantastische Züge sowie eine an der Romantik orientierte Kindheitssicht, die sich im Protagonisten Marco, dem kindlichen Retter mit naivem Blick, zeigt. Daneben ist die satirische Darstellung des exotischen Mikrokosmos Insel als epochaltypisch zu nennen. Innovativ ist *Marco und der Hai* insbesondere wegen seines metafiktionalen Überbaus, der sich hauptsächlich in den Rahmenbereichen entfaltet und zu dem der Entwurf einer Autorfiktion gehört. Tripp nimmt hier Merkmale des sogenannten postmodernen Bilderbuches vorweg, die sich in der KJL erst viel später, vorwiegend ab den 90er-Jahren, durchsetzten, und verbindet außerdem den innerfiktionalen Wunsch des Protagonisten nach Verewigung mit der eigenen Selbstinszenierung.

Die Selbstinszenierung in Form von (visualisierten) Signaturen konnte bereits an dieser Stelle als werkübergreifende Strategie Tripps ausgemacht werden. Die Selbst-Präsentation als Künstler steht dabei in Gegensatz zu seiner mangelnden Außenwirkung als Person.

Der Peritext ist zusammengefasst in *Marco und der Hai* ein wesentlicher Werkbestandteil. Er ordnet sich dem Text nicht unter, sondern betreibt ein Spiel auf dessen Rücken. Erst durch die Überformung der Rahmenbereiche, die Autorfiktion und die Metafiktionalität wird *Marco und der Hai* zu einem innovativen Kinderbuch mit postmodernen Anklängen. Tripp erweist sich darin als experimenteller Autor-Illustrator mit Innovationskraft.

Die anschließende Analyse der Kinderklassiker *Jim Knopf* und *Hotzenplotz* erbrachte einige neue Sichtweisen auf diese weithin bekannten Werke, die sich aus der Einbeziehung von Tripps Werk-

anteilen, aber auch der anderen paratextuellen Elemente der analysierten Erstausgaben ergaben. Statt der dominanten Interpretation als konsistente Produkte der renommierten Autoren Ende und Preußler zeigten sich die *Jim Knopf*- und *Hotzenplotz*-Bände hinsichtlich ihrer Produktion als Ergebnis der Zusammenarbeit verschiedener Akteure. Außerdem wurde erkennbar, dass sie im Rahmen ihrer Publikationsgeschichte gravierenden, für den Leser weitgehend unmarkierten Veränderungen insbesondere im Bereich des Peritextes ausgesetzt waren.

Tripps Anteile konnten im Zuge der paratextorientierten Werkanalyse als wesentliche Werk-Elemente ausgemacht werden. Aber auch Ende und Preußler wurden als Autoren gezeigt, die Bestandteile des Peritextes bewusst für sich nutzten: So sind bei Ende die Umschlaginnenklappen der Erstausgaben von *Jim Knopf* der bevorzugte Raum, in dem er verschiedene Maßnahmen zur Leseraktivierung und -bindung ergreift, Grundzüge seiner Poetik und Kindheitssicht offenlegt und eine Autorfiktion kreiert. Preußler setzt in der *Hotzenplotz*-Trilogie das peritextuelle Element der Zueignung ein, um sich einerseits als Familienvater und Geschichtenerzähler zu inszenieren und andererseits ebenfalls die Verbindung zu seinen jungen Lesern zu betonen.

Der vermutlich wichtigste Beitrag von Tripps Peritext zum Erfolg der beiden Kinderklassiker ist die zeichnerische Erzeugung memorierbarer Figurentypen. Er schafft hier ausgehend von den prägnanten Beschreibungen der Texte Figuren, die sich einprägen und letztlich sogar losgelöst von den Erzählungen im Medienverbund zu existieren beginnen bzw. im Bewusstsein der Rezipienten verbleiben. Besondere Bedeutung kommt dabei der Covergestaltung zu, deren hohe Qualität durch die werbegrafische Ausbildung und Praxis beeinflusst ist. Darüber hinaus deckt Tripp verborgenere Textschichten wie Figurenbeziehungen illustratorisch auf.

Neben diesen Gemeinsamkeiten zeigen sich aber auch deutliche Unterschiede in Tripps Peritext zu den Texten der beiden Autoren Ende und Preußler. Diese entstehen dadurch, dass er die Besonderheiten der Textvorlagen betont bzw. deren Duktus entspricht:

In *Jim Knopf* betreibt er anknüpfend an Endes Narration ein metafiktionales Spiel, vergleichbar dem in *Marco und der Hai*. Besondere Qualitäten ergeben sich durch den vielfältigen Einsatz von Handschrift, der im Zusammenhang mit der Thematik des Bildungsromans zu sehen ist.

In der *Hotzenplotz*-Trilogie verstärkt Tripps Peritext die Vorzüge von Preußlers Text, indem er den Kasperletheaterbezug bzw. die Verfahren des kinderliterarischen Geschichtenerzählens visuell aufgreift. Außerdem arbeitet er die leserfreundliche Textstruktur mithilfe von Illustrationen und handschriftlichen Text-Elementen so deutlich heraus, dass die Adressierung an junge zuhörende Kinder bzw. Erstleser unterstützt wird und im Zusammenspiel mit Preußlers Text eine neue Form des Kinderbuches entsteht.

Nach diesem kurzen Überblick über die Erträge der einzelnen Kapitel wird im Folgenden auf die beiden Arbeitshypothesen zurückgegriffen, die in der Einleitung (Kapitel I.3) formuliert wurden. Auf diese Weise sollen zum einen die kinderliterarischen Werke in Tripps Gesamtwerk kontextualisiert, zum anderen Verbindungen zwischen seiner Arbeit als Autor-Illustrator und seinen Kinderklassiker-Illustrationen aufgezeigt werden

Hypothese 1: Kontinuität zwischen Tripps verschiedenen Schaffensbereichen, biografischen Bezugspunkten und der kinderliterarischen Arbeit

Erwartungsgemäß stehen die drei analysierten kinderliterarischen Werke Tripps in Kontinuität zu seinen anderen Schaffensbereichen, sodass die in der Einleitung formulierte erste Arbeitshypothese als bestätigt gelten kann. Zur besseren Orientierung wird sie noch einmal wiedergegeben:

In den überblicksartig dargestellten heterogenen Schaffensbereichen – konkret in *Zwischen Meer und Moor*, Tripps Beiträgen zu *Front und Heimat* sowie den werbegrafischen Arbeiten – bilden sich inhaltliche, typografische, bildnerische, narrative und sprachliche Schwerpunkte heraus, die sich auch im kinderliterarischen Werk zeigen.

Die Bestätigung der Hypothese lässt sich wie folgt konkretisieren und erweitern: Auf inhaltlicher Ebene sind die drei Themenkomplexe männliche Initiation, Heimat und Fremde sowie Gesellschaftskritik bzw. Satire auf Autoritäten als Kontinuitäten auszumachen.

Typografisch-bildnerisch zeichnet sich in den verschiedenen Schaffensbereichen die Verbindung von Zeichnung und Handschrift als charakteristisch für Tripps Werk ab.

Narrativ stellt die Bedeutung von Metafiktion und Selbstinszenierung ein Kontinuum dar, sprachlich spielen die Mischung von Sprachstilen bzw. Mehrsprachigkeit in Tripps eigenen Texten aus verschiedenen Phasen eine Rolle.

Eine Erweiterung der Hypothese ergibt sich dahingehend, dass sich gerade die inhaltlichen Kontinuitäten auch mit biografischen Bezugspunkten Tripps in Verbindung bringen lassen, zu denen insbesondere das Frühwerk in enger Verbindung steht.

Männliche Initiation als erster werkübergreifender inhaltlicher Aspekt ist schon in *Zwischen Meer und Moor* und Tripps Beiträgen zur Soldatenzeitung *Front und Heimat* ein Thema. Hier geht es um die Bewährung von Männergruppen in Ausnahmesituationen, auf Fahrt bzw. an der Kriegsfrente. Das gleichberechtigte Zusammenleben in einfachen Verhältnissen ist in beiden Fällen zentral und positiv besetzt und die geschilderte Thematik bewegt sich nah am biografischen Erlebnishorizont des Verfassers. Im illustratorischen Werk fällt dann eine Häufung von Lausbuben-geschichten auf, die ähnliche Themenfelder bedienen. Verpackt in eine fantastische Kinder-geschichte wird in *Marco und der Hai* männliches Erwachsenwerden thematisiert. Wichtige Momente sind dabei die Entwicklungsverzögerung des Protagonisten, die im Kampf gegen das Böse aufgehoben wird, das Auserwähltsein und die Befähigung des einfachen Kindes zum durchschauenden Blick. Letztlich führt die Initiation hier zum Hineinwachsen in die Gesellschaft. Mit *Jim Knopf* stattet Tripp ein Werk aus, in dem ebenfalls die Initiation des Protagonisten in Form eines Abenteuer- und Bildungsromans wesentlich ist. Die Illustrationen akzentuieren dies über die Darstellung der Beziehung Jims zu Lukas: Jim emanzipiert sich einerseits von dem erwachsenen Vorbild, was Tripp durch einen zunehmenden Abstand zwischen den Figuren im zweiten Band veranschaulicht, gleicht sich ihm aber andererseits äußerlich an. So übernimmt Jim in Tripps Darstellung die Lokomotivführer-Attribute und die beiden Figuren werden spiegelbildlich abgebildet. Bei Ende steht am Schluss der Geschichte eine Gesellschaftsutopie mit dem kindli-

chen König Jim als Herrscher eines multikulturellen Friedensreiches. Tripp unterstützt diese Vision durch seine visualisierte Signatur. Insgesamt steht die Darstellung von Männern und Jungen sowohl in den eigenen Texten Tripps als auch in seinen Illustrationen zu Fremdtexten im Vordergrund. Dies ist bei *Jim Knopf* und *Hotzenplotz* durch die Dominanz männlicher Figuren in den Texten Endes und Preußlers mitbestimmt. In den eigenen Texten setzt sich diese Fokussierung auch in den Werken fort, die hier nicht berücksichtigt wurden: In *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* (Tripp 1973) und *Borba und der Bär* (Tripp 1974) sind jeweils erwachsene Männer die Titelfiguren, die ebenfalls Reifungsprozesse durchlaufen, zeitweilig als Anti-Helden dargestellt werden, aber ihre Schwächen schließlich besiegen können.

Als weiterer werkübergreifender inhaltlicher Aspekt ist der Zusammenhang zwischen Heimat und Fremdem, auch im Sinne von Fantastischem, erwähnenswert. Im Überblick über Tripps Werk zeigten sich folgende Akzentuierungen des Themas: In *Zwischen Meer und Moor* liefern sich die Protagonisten der heimischen Natur aus und lassen sich auf die einfache Bevölkerung der bereisten Landschaft ein. In *Front und Heimat* wird ein Gegensatz zwischen der idyllisierten Heimat und der unwirtlichen Fremde der Front entworfen. In der Werbegrafik werden das Allgäu als Fremdenverkehrsregion, seine Einheimischen und die Touristen als Zielgruppe fokussiert. Diese drei Werke bzw. Werkgruppen weisen wiederum eine besondere Nähe zu Tripps Biografie auf: Er selbst sammelte innerhalb der bündischen Jugend und als Soldat unterschiedliche Erfahrungen mit Heimat und Fremde. Der Tourismus und die Darstellung der heimatlichen Idylle wurden dann im Rahmen seiner Ausbildung bei dem Panoramenmaler Berann und durch seine werbegrafischen Aufträge in der Fremdenverkehrsregion Allgäu, die durch das Wirtschaftswunder und nach dem Krieg wieder neu erschlossen wurde, zur wesentlichen Erwerbsquelle. Vermutlich erklärt sich durch seinen alltäglichen Umgang mit der einfachen Dorfbevölkerung und den dazu im Gegensatz stehenden Touristen auch Tripps humoristisch-satirische Sicht auf Urlauber, wie sie sich etwa in *Marco und der Hai* zeigt. Die kinderliterarischen Werke greifen überdies das Verhältnis zwischen Heimat und Fremde wie folgt auf: *Marco und der Hai* verlegt übereinstimmend mit Tendenzen der zeitgenössischen Kinderliteratur das Setting nach Sizilien, also in eine für die damalige Zeit exotische und sehnsuchtbehaftete Umgebung, wobei sowohl die Einheimischen als auch die Touristen klischeehaft-satirisch dargestellt werden. Die Illustrationen unterstreichen den Entwurf einer italienischen Dorf- und Inselidylle. Wiederum lassen sich die beiden späteren Kinderbücher mit Texten Tripps als Fortsetzung dieser Tendenz sehen: Auch darin spielen exotische Landschaften und das Motiv der Reise eine Rolle. Im Peritext zu *Jim Knopf* werden ebenfalls Angehörige fremder Kulturen dargestellt. Diese bilden hier neben dem vielen fantastischen Fremdem nur eine von mehreren Normabweichungen, die visuell reizvoll sind. Über lehrbuchhaft-didaktische Texte werden fantastische Figuren und Begebenheiten pseudofaktualisiert. Weiterhin zeigt Tripp die von Ende entworfenen exotisch-fantastischen Landschaften, indem er sie über eine Nähe zur Kinderzeichnung auf die jungen Adressaten ausrichtet. In der *Hotzenplotz*-Trilogie schließlich kann der Räuber als Fremder gesehen werden, der für Wildheit und eine von der Norm abweichende Lebensform steht, durch Preußler und Tripp aber zugleich ironi-

siert und verharmlost wird. Tripp betont unter anderem dessen spiegelbildliche Ähnlichkeit zum Polizisten Dimpfelmoser. Das Fantastische als Fremdes wird in den entsprechenden Kinderbüchern durch Tripp homogenisierend, teilweise banal dargestellt. Im Falle der Fremdtexte hängt das mit deren Vorgaben zusammen. Aber auch in *Marco und der Hai* verfolgt Tripp diese Strategie.

Gesellschaftskritik in Form von Satire als Möglichkeit der Entlarvung von Autoritäten, die für Tripps eigene Kinderbücher sowie auch die Illustrationen zu Fremdtexten charakteristisch sind, sind als weiterer werkübergreifender inhaltlicher Aspekt bereits in Tripps Frühwerk grundgelegt: Obgleich in *Zwischen Meer und Moor* noch keine explizite Gesellschaftskritik erfolgt, so werden darin doch Einfachheit und Naturverbundenheit als positiv dargestellt. Der Verlust dieser Eigenschaften wird dann zum Ausgangspunkt für Kritik und Satire im späteren Werk. Demgemäß entwirft Tripp in *Marco und der Hai* einen Mikrokosmos, in dem die Vertreter weltlicher und geistlicher Macht als lächerliche Figuren und die Bürokratie als menschenfeindlich dargestellt werden, was, wie schon anklagend, auch als Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus gesehen werden kann. Die einfachen Fischer stehen in diesem Kinderbuch als Sympathieträger im Gegensatz zu den gesellschaftlichen Autoritäten. Tripps Bilder in den *Jim Knopf*- und *Hotzenplotz*-Bänden, aber auch in zahlreichen anderen Kinderbüchern, stellen – zumeist in Entsprechung zu den Texten – ebenfalls Autoritäten unterschiedlicher Ausprägung, etwa Politiker, Geistliche, Zauberer, Räuber, Piraten oder Polizisten, in karikaturistischer Weise dar. Außerdem werden die entsprechenden Figuren wiederholt vermittelt durch handschriftliche Schriftstücke bloßgestellt, was durch das werkübergreifende Vorkommen als Eigenart von Tripps Peritext gelten kann. Ein Ausblick auf Tripps weitere eigene Kinderbücher zeigt, dass Tripp auch in *Als Papas Wurstbude in die Luft* ging sowie *Borba und der Bär* seine männlichen Protagonisten als einfache, naturverbundene Männer einer kapitalistisch verdorbenen Umgebung gegenüberstellt.

Neben diesen inhaltlichen Aspekten zeichnet sich als werkübergreifendes typografisch-bildnerisches Kontinuum die Verbindung von Zeichnung und Handschrift ab. Bereits in *Front und Heimat* integriert Tripp insbesondere bei Versdichtungen Tuschzeichnungen in handschriftliche Texte. Außerdem entfaltet er hier seine Fähigkeiten zur Verknüpfung von händischer Typografie und Bild in zahlreichen Titelzeichnungen. Eine Professionalisierung erfährt dieses Vorgehen durch die werbegrafische Ausbildung und Praxis. Dies kommt der illustratorischen Tätigkeit insofern zugute, als Tripp darin gekonnt Handschrift zu vielfältigen Zwecken einsetzt und sowohl in den Rahmenbereichen als auch in den Innentextillustrationen immer wieder mit Zeichnungen verknüpft.

Als werkübergreifendes Charakteristikum auf narrativer Ebene sind metafiktionale Verfahren zu erkennen. Beim Überblick über das künstlerische Schaffen zeigten sich derartige Tendenzen zuerst in *Zwischen Meer und Moor*, worin über die Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers reflektiert wird. In den Texten und Zeichnungen für *Front und Heimat* finden sich dann vielfältige selbstreferenzielle Bezüge auf Entstehung und Rezeption. Selbst in der Werbegrafik sind Ansätze sol-

cher Verfahren zu beobachten, etwa im satirischen Gebrauch von Fußnoten oder durch die Verwendung rahmender Stellvertreterfiguren.

Ein hervorstechender Aspekt im Kontext der Metafiktion, der auch in Tripps kinderliterarischem Werk wesentlich ist, sind Strategien der Selbstinszenierung. Relativ unabhängig von der Position, die er innerhalb der verschiedenen Werke einnimmt, finden sich in seinen Texten und Peritexten Momente der Selbstdarstellung, die teilweise ein Ausgleich für die minimale Fremdszenierung sind, aber auch darüber hinausgehen. Er nutzt dafür die Mittel des jeweiligen Mediums, wobei er Verfahren aus der bildenden Kunst wie handschriftliche und visualisierte Signaturen und solche aus der Literatur heranzieht und miteinander kombiniert.

Signaturen finden sich in allen Schaffensbereichen Tripps, in denen Bilder vorkommen: Wie bereits seine Zeichnungen in der Soldatenzeitung und der Werbegrafik signiert Tripp seine Buchcover handschriftlich, zumeist mit dem Monogramm TR. Dies war in der KJL zur Entstehungszeit nicht unbedingt üblich und zeugt von einem Selbstverständnis des Illustrators als Künstler, aber auch von der Vernachlässigung desselben durch den Verlag, der an dieser Stelle lediglich den Textautor berücksichtigt. In einzelnen Fällen werden in den Kinderbüchern Signaturen auf Bildebene in die Diegese integriert, indem sie etwa als Inschriften auf Zäunen oder Bäumen erscheinen.²¹³ Visualisierte Signaturen finden sich sowohl in *Marco und der Hai*, als auch in *Jim Knopf und die Wilde 13* und *Neues vom Räuber Hotzenplotz*. Sie haben allerdings unterschiedliche Funktionen, wie sich bei den Analysen der einzelnen Werke zeigte. Sowohl die visualisierten als auch die handschriftlichen Signaturen enthalten neben dem Hinweis auf die eigene Person Momente der Positionierung Tripps als Autor bzw. Künstler: So ist die Signatur auf dem Einband von *Der Räuber Hotzenplotz*, die in Form eines Graffitis erscheint, ein subversives Element in Verbindung mit der Verballhornung des Räubers durch die kindlichen Protagonisten Kasperl und Seppel. Die visualisierte Signatur in *Jim Knopf und die Wilde 13* charakterisiert den Urheber als Anhänger des friedlich-utopischen Königreiches Jimballa.²¹⁴ In *Marco und der Hai* findet eine Selbststilisierung als armer Künstler und Außenseiter statt, die zugleich eine gesellschaftskritische Komponente beinhaltet.

Literarische Strategien der Selbstinszenierung, die eine Entgrenzung zwischen Autor, (Ich-)Erzähler und Figur betreffen, finden sich bei Tripp sowohl in *Zwischen Meer und Moor*, worin eine Nähe zwischen Erzähler- und Autoren-Ich durch den gleichen (Spitz-)Namen hergestellt wird, und in *Front und Heimat*, wo auf Text- und Bildebene verschiedentlich Anknüpfungspunkte zur eigenen Person und Biografie hergestellt werden, als auch in dominanter Weise in *Marco und der Hai*. Insgesamt gehört die Thematisierung von Autorschaftskonzepten über Text und Paratext,

²¹³ Um anhand von einigen nicht besprochenen Werken aufzuzeigen, dass dies eine werkübergreifende Strategie Tripps ist, sei hier darauf verwiesen, dass solche integrierten Signaturen, häufig kombiniert mit dem Erscheinungsjahr, wie in *Williwack* ([EA 1961] hier 1971, S. 118), als Autokennzeichen oder, wie in *Heut spielt Gottlieb Fabelhaft*, als Aufschrift einer Plakatwand ins Bild gesetzt werden. Eine Plakatwand wird ferner in *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* (Tripp 1973, vorderes Vorsatz) genutzt, um Autornamen, Titel und Verlagsnamen und -ort ins Bild zu integrieren.

²¹⁴ Ähnlich verhält es sich in *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* (Tripp 1973). Darin zeigt sich der Verfasser über eine visualisierte Signatur als Mitglied einer „antikapitalistischen“ Gruppierung.

die Verschränkung von Erzähler- und Autorrede, Figur und Verfasser, zu den wiederkehrenden Strategien Tripps.

Ein sprachliches Kontinuum in Tripps Werk als Textautor ist die Mischung von Sprachstilen bzw. der Einbezug von innerer und äußerer Mehrsprachigkeit: In *Zwischen Meer und Moor* mischt er in kreativer Weise Hoch- und Jugendsprache und bezieht überdies Mundart als Kennzeichen der einfachen Landbevölkerung ein. In *Front und Heimat* werden diese Tendenzen fortgesetzt, wobei der überwiegend allgäuerisch-schwäbischen Zielgruppe mit deren Mundart entsprochen wird. In *Marco und der Hai* werden schließlich sprechende italienische Namen eingesetzt und immer wieder fremdsprachige Einsprengsel verwendet, um zum einen das italienische Setting zu unterstützen, zum anderen aber auch eine Satire auf die ausländischen Touristen zu betreiben.

Insgesamt zeigt sich also, dass Tripps Werk trotz seiner Heterogenität einige Kontinuitäten aufweist, die sich durch die verschiedenen Schaffensphasen und -bereiche ziehen. All diesen Beobachtungen könnte bei einer weiteren Auseinandersetzung mit dem umfassenden Gesamtwerk noch detaillierter nachgegangen werden.

Hypothese 2: *Marco und der Hai* als Prototyp für die Überformung der Kinderklassiker; Ende und Preußler als Impulsgeber für neue Qualitäten von Tripps Peritext

Aus der Zusammenführung der drei kinderliterarischen Werkanalysen ergibt sich weiterhin auch eine Bestätigung und Ergänzung der zweiten Arbeitshypothese, die in der Einleitung formuliert wurde und hier noch einmal wiedergegeben wird:

Tripp entwickelt in *Marco und der Hai* als erstem eigenem Kinderbuch prototypische Strategien in der Buchgestaltung, die er auf seine Illustrationen zu Endes und Preußlers Texten überträgt. Er tritt demnach in den Kinderklassikern nicht nur als erster Leser und visueller Interpret der Texte auf, sondern als zweiter Autor im Sinne einer multiplen Autorschaft. Diese intensive Teilhabe Tripps an der Werkentstehung wird bislang in der Wahrnehmung der Kinderklassiker nicht erkannt.

Bestätigt wird die Hypothese insofern, als Tripp tatsächlich diejenigen peritextuellen Strategien, die er in *Marco und der Hai* entwickelt, auch in der Illustration der Fremdtexte nutzt: Er überformt die Rahmenbereiche als Übergangszonen zwischen Realität und Fiktion, trägt pseudofaktuale Texte in Verbindung mit Handschrift bei und bringt sich über (visualisierte) Signaturen in die Werke ein. Er steuert damit Werkbestandteile bei, die ihn durchaus als zweiten Autor ausweisen. Deren Bedeutung wurde in der textlastigen Rezeption der Kinderklassiker bislang nicht erfasst, wie der Forschungsüberblick und die Darstellung zur Rezeption der Einzelwerke ergaben.

Daneben muss die Hypothese um folgende Aspekte ergänzt werden: Zunächst zeigte sich innerhalb der Analysen der Kinderklassiker, dass Tripp die prototypischen Strategien aus *Marco und der Hai* nicht einfach auf die Fremdtexte überträgt, sondern entsprechend der jeweiligen Textgrundlage variiert, sodass sie teilweise ihre Bedeutung bzw. Funktion ändern. So überformt Tripp die Rahmenbereich in *Jim Knopf* in Übereinstimmung mit Endes Text eher metafictional, in der

Hotzenplotz-Trilogie vorwiegend zur Leseraktivierung und Unterstützung des Übergangs zwischen Fiktion und Realität. Pseudofaktuale Texte und Handschrift erfüllen im Zusammenspiel mit Endes Text vielfältige wesentliche Funktionen, bei Preußler dienen sie eher der Auflockerung und Textstrukturierung sowie als Autorkommentare und Leseranreden im Zusammenhang mit dem kinderliterarischen Geschichtenerzählen. Tripps (visualisierte) Signaturen stehen in *Jim Knopf* im Einklang mit Endes Autorfiktion, im *Hotzenplotz* werden sie vielmehr beiläufig eingesetzt.

Darüber hinaus wird Tripp von den Texten auch zu je spezifischen anderen peritextuellen Strategien und zur Weiterentwicklung seines zeichnerischen Repertoires animiert. Hervorzuheben ist die prägnante Figurendarstellung, die durch die Textvorlagen Endes und Preußlers gleichermaßen hervorgerufen wird. Daneben stoßen Endes polare Bildlichkeit und Preußlers Kasperletheaterbezug und die klare am jungen Leser ausgerichtete Struktur bei Tripp überzeugende peritextuelle Lösungen an.

Mit dem jeweils unterschiedlichen Einsatz der peritextuellen Strategien ist verbunden, dass Tripps Position als „zweiter Autor“ in den einzelnen Werken verschieden stark ausgeprägt ist. In der Analyse von *Jim Knopf* konnte herausgestellt werden, dass Tripp hier mit seinem metafiktionalen Peritext ebenso innovative und experimentelle Elemente einbrachte wie der Textautor Ende. Er verursacht ein Verschmelzen der Grenzen zwischen den Werkanteilen, indem er ein bibliophiles, intellektuelles Spiel mit dem Peritext und der Fiktionalität betreibt. In der *Hotzenplotz*-Trilogie liefert er zwar ebenfalls wesentliche Bestandteile, diese lassen sich aber für den Rezipienten eher abgrenzen und erfüllen andere Funktionen, was mit dem weniger metafiktionalen Gepräge von Preußlers Ausgangstext zusammenhängt.

Außerdem konnte – auch dies eine Erweiterung der Hypothese – gezeigt werden, dass nicht nur Tripp in den analysierten Kinderklassikern eine aktive Rolle im Sinne multipler Autorschaft einnimmt, sondern dass zusätzlich andere Beteiligte, die für den Leser kaum sichtbar werden, als multiple Autoren auftreten. Zu nennen sind dabei der Verlag, der im Falle der *Jim Knopf*-Bände und innerhalb der Publikationsgeschichte der *Hotzenplotz*-Trilogie entscheidende Eingriffe in die Werke vornahm, aber auch die kindlichen Rezipienten, die im Rahmen der Leserkommunikation mit Preußler Einfluss auf die Entstehung der *Hotzenplotz*-Folgebände nahmen.

Nach der Bearbeitung der beiden Hypothesen, die zum einen eine biografisch bedingte Kontinuität von Tripps verschiedenen früher bzw. parallel stattfindenden Schaffensbereichen zur kinderliterarischen Arbeit ergaben, zum anderen eine Überformung der Texte von Ende und Preußler mit eigenen peritextuellen Strategien, die variiert und um textbedingte Qualitäten ergänzt wurden, wird hier noch einmal auf den Ausgangspunkt der Studie Bezug genommen.

Zwar kann an dieser Stelle nicht abschließend geklärt werden, wie es zu der eingangs beobachteten Diskrepanz zwischen der Popularität von Tripps Zeichnungen zu *Jim Knopf* und *Hotzenplotz* sowie der mangelnden Wahrnehmung ihres Urhebers kam, einige Anhaltspunkte dazu lassen sich aber anhand der Ergebnisse dieser Studie formulieren. Es müssen hierbei zwei Fragen unterschieden werden: Wie ist die fehlende Wahrnehmung von Tripps Gesamtwerk und Biografie zu erklä-

ren? Und woran liegt es, dass Tripps Anteile in den Kinderklassikern trotz ihrer Präsenz und Wirkkraft kaum auf ihn zurückgeführt bzw. als eigenständige Werkanteile wahrgenommen wurden und werden?

Die erste Frage, die sich auf Gesamtwerk und Biografie bezieht, kann ansatzweise damit erklärt werden, dass Tripp sich aus verschiedenen biografisch bedingten Gründen langfristig nicht als eigenständiger Autor-Illustrator etablieren konnte. In diesem Bereich hätte er, wenn er sich darin profiliert hätte, zu seiner Zeit möglicherweise auch als Person bekannt werden können. Als Illustrator von kinderliterarischen Fremdtexen und Werbegrafiker wurde man in den 50er- bis 70er-Jahren hingegen eher nicht als eigenständiger Künstler wahrgenommen.

Mit *Marco und der Hai* schlug Tripp tatsächlich zunächst den Weg als Autor-Illustrator im Künstlerbuchsektor ein, den er – wenn man seiner Äußerung aus dem Jahr 1957 (vgl. Tripp in Scherf) folgt – wohl gerne weitergegangen wäre. Wie Reiner Zimnik, zu dessen Büchern Tripps frühe Arbeiten, wie gezeigt werden konnte, deutliche Parallelen aufweisen und der unter ähnlichen Voraussetzungen wie Tripp begann,²¹⁵ hätte er ebenfalls eine Entwicklung zum von der Kritik geachteten Buchkünstler durchlaufen können. Dagegen sprach vor allem, dass Tripps eigene Bücher keinen unmittelbaren Erfolg hatten. Da er mit seiner Arbeit aber eine Familie ernähren musste, hatte er wenig Zeit, sich solchen ertraglosen Tätigkeiten zu widmen. Vielleicht hätte er seine Qualitäten als Textautor weiterentwickeln können, wenn er stetig daran gearbeitet hätte.

Tripps rascher Erfolg als Illustrator, der wenige Jahre nach *Marco und der Hai* spätestens mit *Jim Knopf und Hotzenplotz* einsetzte und der mäßigen Wahrnehmung der eigenen Bücher entgegensteht, ist für dessen weitere künstlerische Laufbahn als wegweisend und zugleich ambivalent zu sehen: Einerseits war die Popularität von Endes und Preußlers Werken maßgeblich für seine illustratorische Karriere. Tripp brachte sich hier als ambitionierter Künstler ein, prägte diese Werke maßgeblich und beeinflusste damit deren Wirkkraft, die bis heute andauert. Er konnte – angeregt durch Endes und Preußlers Texte, die weniger sperrig und bildlich greifbarer waren als die eigenen – seine Stärken im peritextuellen Bereich noch besser zur Geltung bringen und damit zugleich die Rezeption dieser Texte unterstützen und aufwerten.

Andererseits bedeutete der damit einhergehende Status als vielgefragter Illustrator auch ein vorzeitiges Ende von Tripps eigener Textproduktion. Zwar trat er später noch mit zwei – ebenfalls erfolglosen – eigenen Kinderbüchern auf, er war aber von nun an durch die Vielzahl illustratorischer Aufträge so eingespannt und auf die wenig prestigeträchtige Illustratorenrolle festgelegt, dass er sich dem Schreiben kaum mehr widmen konnte. Möglicherweise war für ihn die Arbeit an Textvorlagen, die seinen Vorstellungen von fortschrittlicher Kinderliteratur entsprachen, ein Ausgleich für die fehlende schriftstellerische Verwirklichung. Daneben wurde er in zunehmendem Maße aber auch mit Textvorlagen konfrontiert, die nicht die Qualität der heutigen Klassiker hatten. Durch die schiere Menge der zu illustrierenden Bücher begann er zudem, seriell zu arbeiten. Sein Stil änderte sich – wie exemplarisch an der *Hotzenplotz*-Trilogie gezeigt werden konnte

²¹⁵ Der 15 Jahre jüngere Zimnik lebte allerdings in München und studierte Malerei und Grafik (vgl. Kronthaler 2010). Dessen hier berücksichtigten frühen Werke entstanden noch während des Studiums.

– hin zu einer stärkeren Ausformulierung und Orientierung an der menschlichen Figur, aber auch zu einer steten Wiederholung bestimmter Schemata. Er wurde ein immer professionellerer Illustrator, versiert im Umgang mit den Buchbestandteilen, deren Überformung zu einem seiner Kennzeichen wurde, bekannt für die Figurentypen, die er nur noch leicht variierte, massenwirksam verbreitete und im kollektiven Gedächtnis verankerte. Zugleich verloren die späteren Arbeiten die Originalität seiner frühen Bücher. Tripp sah sich über die Jahre folglich im Zwiespalt zwischen seinen deutlich formulierten Ansprüchen an Texte, Zeichnungen und Kinderbücher, dem Verfolgen eigener künstlerischer Ambitionen und den Zwängen des Marktes. Dabei trat er gegenüber den Autoren durchaus selbstbewusst auf und präsentierte sich auch werkimern als Künstler. Dies zeigen besonders die Selbstinszenierungen in allen Schaffensbereichen, aber auch die selbstbewusste Überformung der Fremdtexte bis hin zu einem Zueigenmachen. Letztlich wurde er auf diese Weise aber als Person und mit seinem Gesamtwerk nicht nachhaltig wahrgenommen.

Dass Tripps Anteile an den Kinderklassikern kaum auf ihn zurückgeführt und als eigenständige Werkanteile wahrgenommen wurden, hängt nach den hiesigen Erkenntnissen vor allem mit drei Gründen zusammen: zunächst ganz allgemein mit der zur Entstehungszeit vorherrschenden Vernachlässigung von (Kinderbuch-)Illustratoren, die sich von Verlagsseite aus in einer fehlenden Präsenz des Illustratormens im Peritext der Bücher, daneben aber auch in der untergeordneten Rolle der Illustration in Kritik und Forschung zu den Klassikern widerspiegelt; dann mit der dominanten Stellung von Preußler und Ende als populären und persönlich greifbaren Kinderbuchautoren, die Tripp in der Wahrnehmung der Werke in den Hintergrund drängten; und zuletzt wohl auch mit Tripps eigenem Peritext, der zu einer fehlenden Abgrenzbarkeit seiner Werkanteile innerhalb der Bücher führt, sowie seinem überwiegend zurückhaltenden Auftreten als Person.

Die Vernachlässigung des Illustrators Tripp durch Verlag und Kritik ließ sich über die Analyse der Peritexte und Epitexte zu den Klassikern nachweisen. Tripps Name wird im Peritext aller entsprechenden Erstausgaben deutlich zurückhaltender präsentiert als die Autorennamen. Auch in den angeführten Rezensionen sowie den Texten der KJL-Forschung sind die Erwähnungen seiner Werkanteile randständig. Zur Entstehungszeit der Werke in den 60er- und 70er-Jahren war eine solche Umgangsweise mit Illustratoren üblich. Heute wird man sich zunehmend der Bedeutung von Bildern in Büchern bewusst, was sich in einer stärkeren Berücksichtigung in Peritext und Epitext niederschlägt.

Die dominante Stellung Endes und Preußlers in der Rezeption zeigt sich neben deren Inszenierung im Peritext und der Berücksichtigung durch die Kritik darin, dass die Vermarktung der Werke von Beginn an mit deren Personen verknüpft wurde. Exemplarisch dafür sind Endes Auftritte auf frühen Lesereisen zu *Jim Knopf*, bei denen er als Lokomotivführer verkleidet in einer Spielzeuglokomotive eingefahren wurde. Preußlers Name war zur Entstehungszeit der *Hotzenplotz*-Bände bereits eine Art „Qualitätsmarke“ im Bereich der Kinderliteratur und auch er trat in der Kommunikation mit seinen Lesern persönlich deutlich zutage, unter anderem als emsiger Briefeschreiber. Hinter diesen charismatischen Autoren, die sich immer wieder öffentlich äußerten

ten und von der KJL-Kritik wahrgenommen wurden, verschwand der Illustrator Tripp, der zudem seine Werkanteile wenig von denen der Textautoren abgrenzte und von seinem Umfeld als bescheidener und unauffälliger Partner der Autoren charakterisiert wird.

Im Folgenden werden in Form eines Ausblickes noch einige Anknüpfungspunkte für die weitere Forschung benannt, die sich aus den Ergebnissen der vorliegenden Studie ableiten lassen. Zum einen wurden hier aufgrund der Eingrenzung der Themenstellung große Bereiche von Tripps Werk ausgeklammert, die durchaus noch Berücksichtigung finden sollten. Zum anderen lassen sich die in dieser Studie generierten Erkenntnisse möglicherweise als Basis für weitergehende Fragestellungen verwenden. Die Benennung der Desiderate orientiert sich am Aufbau der Studie. Zunächst werden ungeklärte Fragen zu Biografie und Gesamtwerk aufgeführt, dann zum Paratext und den kinderliterarischen Werken und schließlich wird der Blick hinsichtlich einer exemplarischen Bedeutung der zu Tripp gewonnenen Ergebnisse, bezogen auf die Position von Illustratoren als Akteure im kinderliterarischen Feld und Tripps Rolle für die Kinderliteratur der Kindheitsautonomie, geweitet.

Die in dieser Studie erarbeiteten Angaben zu Biografie und Gesamtwerk Tripps verstehen sich als eine erste Bestandsaufnahme, die noch viel Raum für Nachforschungen und Analysen lässt. So müsste in Bezug auf Tripps Biografie eine ausgiebige Recherche weiterer Quellen erfolgen. Die drei Briefe Tripps, die im Rahmen dieser Studie aufgefunden wurden, weisen auf das Potenzial für weitere entsprechende Funde hin, das sich aus der zunehmenden Erschließung kinderliterarischer Nachlässe ergibt. Auch wenn viele Quellen zu Tripp aufgrund der mangelnden Bedeutung, die man der Kinderliteratur allgemein und deren Illustration im Speziellen lange beimaß, sicher unwiderruflich verloren gegangen sind, müssten sich doch noch einzelne Spuren seines umfassenden Schaffens finden lassen.

Leerstellen innerhalb des für diese Studie erstellten Werkverzeichnisses ergeben sich insbesondere in den Bereichen der frühen journalistischen Arbeiten, von denen wegen fehlender Angaben bislang noch keine einzige aufgefunden werden konnte, sowie im Bereich der Werbe- bzw. Gebrauchsgrafik. Hier ist anzunehmen, dass sich noch umfangreiche Forschungsgebiete auftun könnten. Tripps werbegrafische Arbeit müsste überdies stärker in einen zeitgeschichtlichen und ästhetischen Kontext eingebettet werden, etwa über Vergleiche mit entsprechenden Werken anderer Werbeschaffender. Ähnliches gilt für Tripps Beiträge zu der Soldatenzeitung. Zu derartigen Publikationen gibt es bisher wenige Quellen, weshalb eine Einordnung in den ideologischen und historischen Kontext nottäte. Und schließlich müsste Tripps kinderliterarisches Schaffen als Illustrator und Autor verstärkt kontextualisiert werden, z. B. durch einen Vergleich mit anderen zeitgenössischen Illustratoren bzw. dem Kontext der Entstehungszeit. Wünschenswert wäre ferner eine genauere Betrachtung der Zusammenarbeit Tripps mit weiteren Autoren und Verlagen und eine ausgiebigere Auseinandersetzung mit seinen vielfältigen kinderliterarischen Texten und Illustrationen hinsichtlich von Themen, Motiven, bildnerischen und narrativen Besonderheiten, um die hier formulierten Befunde zu überprüfen.

Die Beschäftigung mit dem Paratext als Grundlage für das Analyseverfahren der paratextorientierten Werkanalyse zeigte, dass dieser Begriff zwar gegenwärtig in der KJL-Forschung an Aufmerksamkeit gewinnt, möglicherweise aber noch systematischer in kinderliterarische Analysen einzubeziehen wäre. Dazu könnte das Verfahren, das hier ausgerichtet auf Tripps Werk entwickelt wurde, variiert und differenziert werden. Man könnte es zunächst auf weitere Werke Tripps anwenden, evtl. aber auch in angepasster Form auf andere illustrierte (Kinder-)Bücher.

Auf diese Weise ließe sich etwa herausstellen, inwiefern Tripps peritextuelle Strategien, die hier in drei exemplarisch analysierten Werken aufgedeckt wurden, Entsprechungen in seinem weiteren Werk bzw. in der Vorgehensweise anderer (Autor-)Illustratoren haben. Darauf bezogene Fragen könnten sein: Welche Rolle spielen die Strategien „Überformung der Rahmenbereiche“, „pseudofaktuale Texte und Handschrift“ sowie „(visualisierte) Signaturen“ in Tripps weiterem illustratorisch-schriftstellerischem Werk? Welche Textvorlagen animieren ihn darüber hinaus zu welchen weiteren Strategien? Wenden andere Autoren bzw. Illustratoren diese oder ähnliche Strategien an?

Ausgehend von der Beobachtung, dass Selbstinszenierungen der Autoren, hier von Tripp, Ende und Preußler, im Peritext illustrierter Kinderbücher wesentlich sein können, wäre auch diesem Phänomen in der KJL genauer nachzugehen. Es ist davon auszugehen, dass Verfahren zur Selbstdarstellung von Autoren und Illustratoren in diesem Bereich häufiger angewendet werden, möglicherweise, weil die Akteure von den Verlagen oft nicht deutlich genug gezeigt und dadurch von der Öffentlichkeit nicht immer wahrgenommen werden. Auch unter der diachronen Perspektive der Veränderung von Illustratoren- und Autorenrollen könnten solche Selbstverewigungen bei Autor-Illustratoren betrachtet werden, wobei auf die jeweiligen Erstausgaben zurückgegriffen werden sollte. Die Auseinandersetzung mit Autorenbildern innerhalb der Illustrationen, die sowohl Selbstdarstellungen²¹⁶ als auch – im Falle von Autor-Illustratoren-Duos – Fremddarstellungen²¹⁷ sein können, sind dabei ein Anknüpfungspunkt, von dem aus sich Verbindungen zur Literatur- und Kunstgeschichte sowie zur Handschriftenforschung ergeben könnten.

Die hier erzielten Ergebnisse machen daneben vor allem auf zwei Gesichtspunkte aufmerksam, die in der KJL-Forschung, insbesondere bezogen auf das illustrierte Kinderbuch, noch stärker zu berücksichtigen wären: Zum einen wäre eine Hervorhebung der verschiedenen Beteiligten, also eine Ausrichtung an der Perspektive der multiplen Autorschaft entgegen einer Fokussierung auf den Textautor wünschenswert. So könnte bezogen auf zahlreiche weitere kinderliterarische Klassiker in der historischen KJL-Forschung verstärkt die Frage gestellt werden, welche Bedeutung die darin enthaltenen Peritexte für die Rezeption haben bzw. hatten und wie die Beteiligung des

²¹⁶ Als Beispiele aus der aktuelleren Kinderliteratur, die die Mannigfaltigkeit des Phänomens der Selbstdarstellung zeigen, können hier die in jedem Band verschiedenen Selbstporträts des Illustrators Brett Hellquist auf den Autorensseiten in Lemony Snickets *Eine Reihe betäublicher Ereignisse* genannt werden sowie die mit autobiografischen Aspekten zur Autorin Rotraut Susanne Berner verbundene Figur Susanne im *Wimmlingen*-Zyklus (EA ab 2003) und die Darstellung der Autor-Illustratorinnenhände in Kathrin Schärers metafiktionalem Bilderbuch *Johanna im Zug* (EA 2009).

²¹⁷ Hierzu zählen bspw. die Darstellungen Astrid Lindgrens in den Illustrationen Ilon Wiklands und diejenigen Erich Kästners durch „seinen“ Illustrator Walter Trier.

Illustrators bei der Werkentstehung aussah. Neben dem Illustrator wären zuzüglich Wechselwirkungen mit dem Rezipienten, z. B. bezogen auf die Entstehung von Folgebänden, aber auch die zentrale Rolle der Verlage stärker einzubeziehen.

Damit verbunden müsste zum anderen die Publikationsgeschichte vermeintlich gleichbleibender Werke, etwa von Klassikern der KJL, ausgehend von deren Erstauflagen genauer betrachtet werden, um unmarkierte Eingriffe in Texte und Peritexte aufzudecken.²¹⁸

Eine Untersuchung, wie sie in dieser Studie exemplarisch bezogen auf Tripp durchgeführt wurde, könnte in ähnlicher Weise mit den bislang unbearbeiteten Werken zahlreicher weiterer Illustratoren erfolgen. Allein die überblicksartige Recherche zu den Illustratoren, die hier neben Tripp erwähnt wurden und die durchaus als ebenso maßgeblich für die KJL der Nachkriegszeit bzw. Gegenwart zu sehen sind, zeigt, dass eine ausführliche Erschließung von deren Werk und Biografie ebenfalls noch nicht geschehen ist. Weder mit Winnie (Gebhardt-)Gayler als Illustratorin von Preußlers *Der kleine Wassermann* und *Die kleine Hexe*, noch mit Rolf Rettich oder dem jüngeren Reinhard Michl hat bislang eine ausgiebige Auseinandersetzung stattgefunden. Die Darstellung von Tripps umfangreichem Schaffen macht aber darauf aufmerksam, dass es gewinnbringend sein könnte, die Biografien anderer Illustratoren auf Spezifika im Werdegang sowie weitere Schaffensbereiche und deren Wechselwirkungen zum illustratorischen Werk hin zu untersuchen. Die Beschäftigung mit Leben und Werk Tripps könnte dabei aus historischer Sicht auch insofern eine exemplarische Bedeutung für die KJL-Forschung entfalten, als er in verschiedener Hinsicht als Schnittstelle der kinderliterarischen Autorengeneration²¹⁹ gesehen werden kann, die ab der zweiten Hälfte der 50er-Jahre die neue Kinderliteratur schuf, welche unter dem Begriff der Kinderliteratur der Kindheitsautonomie gehandelt wird und bis heute den Kinderbuchmarkt prägt. Wie hier an verschiedenen Stellen gezeigt werden konnte, steht Tripp in enger Verbindung mit diesen Werken und ihren Autoren, die in der aktuellen historischen KJL-Forschung als spezifische Autorengeneration gefasst werden. Für die entsprechende Altersgemeinschaft vorwiegend westdeutscher Autoren ist kennzeichnend, dass sie die Erfahrung einer Jugend im „Dritten Reich“ teilen, sich aber in ihren kinderliterarischen Werken nicht offen damit auseinandersetzen. Stattdessen sind die Bücher geprägt von einem an die Romantik anknüpfenden Kindheitsbild, das in Abgrenzung zu der moralisch aus den Fugen geratenen Erwachsenenwelt steht. Weitere Merk-

²¹⁸ In den hier vorgenommenen Untersuchungen zeigte sich der K. Thienemanns Verlag als wirkungsvolle Instanz unter anderem bei der Vermittlung von Texten an Illustratoren und der Entscheidung, ob und wie ein Werk überhaupt erscheint. Die Beschäftigung mit der Rolle der Verlage und ihrer Strategien scheint in der Kinderliteraturforschung häufig zu kurz zu kommen und kann über das Paratextkonzept in den Fokus gerückt werden. Die Prozesse innerhalb der Verlage, die sowohl auf den Peritext als auch auf den Text großen Einfluss haben können, liegen vielfach im Dunkeln bzw. werden bei Werkinterpretationen nicht berücksichtigt. Während etwa für den „gewöhnlichen“ Rezipienten die Klassiker unter Beteiligung Tripps durch das Beibehalten der Originalillustrationen als unveränderte, einheitliche Werke erscheinen, zeigte sich hier, dass daran durchaus gravierende Veränderungen von Verlagsseite vorgenommen wurden.

²¹⁹ Der Begriff der Autorengeneration wurde wie auch der Autorbegriff von der KJL-Geschichtsschreibung bislang eher vernachlässigt, worauf Weinmann (2013b) hinweist. Bezeichnend ist, dass sich die Forschung selbst für die Autoren Ende und Preußler trotz deren stets betonter Bedeutung für die Kinderliteratur der Nachkriegszeit erst in den letzten Jahren in größerem Rahmen jenseits der populärwissenschaftlichen Beschäftigung in biografischer Hinsicht und systematischer Weise zu interessieren beginnt.

male sind ein Anknüpfen an traditionell mündliche Erzählformen, was unter den Begriff des kinderliterarischen Geschichtenerzählens gefasst wird, sowie der Einbezug fantastischer Elemente, der sich in der Strömung der kinderliterarischen Fantastik ausdrückt. Als Vertreter dieser Generation werden vor allem die „Großen Drei“, Michael Ende, Otfried Preußler und James Krüss, hervorgehoben (vgl. zu diesem Ansatz der historischen KJL-Forschung Weinmann 2013b).

Tripp steht nun zum einen biografisch durch seine Prägung in der Zeit des Nationalsozialismus den genannten Autoren nahe, worauf der Überblick über Biografie und Werdegang hinwies: Er sah sich selbst, 1915 geboren, als typischen Vertreter seines Jahrgangs. In seiner Jugend war er in HJ und Arbeitsdienst eingebunden, als Soldat an der Publikation einer nationalsozialistischen Soldatenzeitung beteiligt. Auch sein nicht unbedingt geradliniger Werdegang und die Inszenierung als Autodidakt können mit Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg in Verbindung gebracht werden.

Zum anderen tritt er als Co-Autor wichtiger Textautoren dieser Autorengeneration auf bzw. war beteiligt an Schlüsselwerken der Kinderliteratur der Kindheitsautonomie und hatte einen deutlichen Einfluss auf deren Rezeption: Während die *Jim Knopf*-Bände stilbildend für die kinderliterarische Fantastik sind, steht die *Hotzenplotz*-Trilogie für das kinderliterarische Geschichtenerzählen. Tripp setzte sich nicht nur selbstbewusst mit diesen Texten auseinander und prägte deren Erscheinungsbild, sondern stand – in nicht abschließend geklärtem Ausmaß – auch mit deren Autoren in Verbindung. Weil man in Bezug auf KJL hinsichtlich literarischer Generationenbildung „allenfalls von virtuellen Gemeinschaften auszugehen [hat], da manifeste Gruppen bislang nicht hervorgetreten sind“ (Weinmann 2013a, S. 93), gewinnt Tripps Position weiter an Bedeutung.

Ferner verfasste er einen eigenen Text, der inhaltlich der Kinderliteratur der Kindheitsautonomie zugeordnet werden konnte: In *Marco und der Hai* stehen die Initiation eines Kindes, eingebunden in fantastische und exotische Zusammenhänge, und der Kampf gegen das Böse im Vordergrund. Als verdeckte Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit konnten darin die Kritik an Eliten und Bürokratismus sowie der Aspekt der Behinderung der freien Entfaltung durch äußere Umstände gezeigt werden, der für diese Generation und auch für Tripp als Künstler selbst biografisch höchst relevant war.

Weiterhin prägte Tripp mit seinen Peritexten Nachfolger der genannten Schlüsselwerke und trug damit zu einem einheitlichen Bild vieler Kinderbücher der entsprechenden Strömung bei. Insgesamt ist seine Rolle für die Kinderliteratur der Kindheitsautonomie nicht zu unterschätzen, ein Ansatzpunkt, der weiter zu verfolgen wäre.

Am Ende dieser Studie tritt hinter den Bildern von Jim Knopf und Hotzenplotz, die die Köpfe mehrerer Generationen bevölkern, das vielseitige Werk des Autor-Illustrators Franz Josef Tripp hervor. Es ist nach dieser ersten Annäherung noch lange nicht erschlossen. Weitere Schritte könnten sich angesichts der angeklungenen Wirkmacht und Innovationskraft seines umfangreichen Schaffens lohnen.

Anhang

1 Biogramm Franz Josef Tripp²²⁰

Franz Josef Tripp, geboren am 7. Dezember 1915 in Essen, gestorben am 18. Februar 1978 in Tiefenbach bei Oberstdorf im Allgäu.

Aufgewachsen in Essen und Steinau a. d. Straße; kurzzeitiger Besuch der Folkwang-Schule in Essen ohne Abschluss; Arbeitsdienst; ab 1937 Militärdienst in Sonthofen; 1938 erstes Buch mit Texten Tripps in der *Skalden-Bücher-Reihe* (*Zwischen Meer und Moor*); zuvor Veröffentlichung von Kurzgeschichten in Publikationen der bündischen Jugend; 1940–1945 Karikaturist und Kriegsberichterstatter für die Soldatenzeitung des Gaues Schwaben *Front und Heimat* während des Kriegseinsatzes als Gebirgsjäger; 1944 Heirat mit Josefa Mathes; 1945 Geburt des Sohnes Jan Peter; kurze Kriegsgefangenschaft; bis 1949 gebrauchsgrafische Ausbildung bei dem Panoramamalern und Grafiker Heinrich C. Berann in Innsbruck; ab 1949 freiberufliche Tätigkeit als Werbegrafiker in Tiefenbach; ab 1956 Illustrationen zu (Kinder-)Büchern; neben Illustrationen zu Texten anderer Autoren drei Kinderbücher mit eigenen Texten: *Marco und der Hai* (1956), *Als Papas Wurstbude in die Luft ging* (1973), *Borba und der Bär* (1974); 1960 Auftrag von Lotte Weitbrecht als Verlegerin des K. Thienemanns Verlages zur Illustration von Michael Endes *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*; Durchbruch als Kinderbuchillustrator; weitere wichtige Autoren: Otfried Preußler, Werner Schrader und Boy Lornsen.

Tripp illustrierte über 200 Bücher, meist Kinderbücher, schuf Schutzumschläge, Plakate, Werbeprospekte, Veranstaltungsflyer, Schallplattencover, Spielkarten und Spiele. 2006 Ausstellung *Vater & Sohn. Bilder über 40 Jahre hinweg. Franz Josef Tripp – Jan Peter Tripp* im Literaturhaus Stuttgart.

*Auszeichnungen im Rahmen des Deutschen Jugendbuchpreises für Werke unter seiner Beteiligung:*²²¹ Auswahlliste 1958, Kategorie Prämie für *Feuerfreund* (Text Lillegg, 1957); Auswahlliste 1959, Kategorie Kinderbuch/Auswahlliste 1961, Kategorie Prämie: *Bei uns in Schilda* (Text Preußler, 1958); Preisträger 1961, Kategorie Kinderbuch: *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (Text Ende 1960)²²²; Auswahlliste 1961, Kategorie Kinderbuch: *Fredys Hütte am Teich. Die lustigen Abenteuer der Jungen von Linbury* (Text Buckeridge 1960); Auswahlliste 1963, Kategorie Kinderbuch: *Jim Knopf und die Wilde 13* (Text Ende 1962); Auswahlliste 1963, Kategorie Kinderbuch: *Der Räuber Hotzenplotz. Eine Kasperlgeschichte* (Text Preußler 1962); Auswahlliste 1967, Kategorie Kinderbuch: *Das kleine Gespenst* (Text Preußler 1966); Auswahlliste 1968, Kategorie Kinderbuch: *Robbi, Tobbi und das Fliewatüüt* (Text Lornsen 1967); Auswahlliste 1969, Kategorie Kinderbuch: *Das Geheimnis der orangefarbenen Katze* (Text Slaby u. a.

²²⁰ Das Biogramm orientiert sich an den stichwortartigen biografischen Abrissen im *Lexikon der Illustration im deutschsprachigen Raum seit 1945* (Stiftung Illustration 2009ff).

²²¹ Vgl. die Angaben zu den Auszeichnungen unter: www.djlp.jugendliteratur.org/archiv_datenbanksuche-26.html?suche=51924#, Stand: 10.03.2017.

²²² Dieses Buch wurde zusätzlich auch in die IBBY-Honour List 1962 aufgenommen (vgl. die entsprechende Auflistung, abrufbar unter www.literature.at/viewer.alo?objid=14782&viewmode=fullscreen&scale=3.33&rotate=&page=1, Stand: 10.03.2017).

1967); Auswahlliste 1972, Kategorie Sammlungen und Bearbeitungen: *Der verkaufte Traum. Märchen aus fernen Ländern* (Text Ozolins [Hrsg.] 1971); Auswahlliste 1977, Kategorie Kinderbuch: *Leselöwen Stadtgeschichten* (Text Korschunow 1976)

2 Siglenverzeichnis

FuH	<i>Front und Heimat. Soldatenzeitung des Gaues Schwaben</i>
H1	<i>Der Räuber Hotzenplotz</i>
H2	<i>Neues vom Räuber Hotzenplotz</i>
H3	<i>Hotzenplotz 3</i>
J1	<i>Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer</i>
J2	<i>Jim Knopf und die Wilde 13</i>
MuH	<i>Marco und der Hai</i>
ZMuM	<i>Zwischen Meer und Moor</i>

3 Literaturverzeichnis

3.1 Abbildungen

Abb. 1	<i>Aus dem Jägeralltag</i> , in: FuH 71, S. 32	43
Abb. 2	Zeichnung zu <i>Der Mann mit den großen Bergschuhen</i> , in: FuH 71, S. 12.....	45
Abb. 3	Zeichnung zu <i>Der Mann mit den großen Bergschuhen</i> , in: FuH 71, S. 12.....	45
Abb. 4	Zeichnung zu <i>Der Mann mit den großen Bergschuhen</i> , in: FuH 71, S. 13.....	46
Abb. 5	Stöhr/Ribitschka, <i>Zeichner sehen sich selbst</i> , in FuH 56, S. 11	47
Abb. 6	<i>Schwangau</i> , Faltprospekt 1955, Außenseiten	50
Abb. 7	<i>Oberstdorf</i> , Faltprospekt 1960, Vorderseite	51
Abb. 8	<i>Oberstdorf</i> , Faltprospekt 1960, S. 12 (Detail).....	52
Abb. 9	Breuel/Tripp, 1964, <i>Maximilian und der Mond</i> , Einbandvorderseite	52
Abb. 10	<i>Sei kein Schlumpf</i> , Plakat o. J.....	52
Abb. 11	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , Einband	97
Abb. 12	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , vorderes Vorsatz, Spiegel, Hervorhebung M. S....	99
Abb. 13	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , vorderes Vorsatz, fliegendes Blatt (Detail).....	100
Abb. 14	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , Innentiteldoppelseite	101
Abb. 15	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , S. [67].....	102
Abb. 16	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , hinteres Vorsatz.....	103
Abb. 17	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , S. [1]	105
Abb. 18	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , S. [2].....	105
Abb. 19	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , S. [4]	105
Abb. 20	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , S. [64].....	106
Abb. 21	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , S. [65].....	111
Abb. 22	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , S. [12].....	112
Abb. 23	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , S. [45].....	114
Abb. 24	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , S. [30].....	116
Abb. 25	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , S. [7], Detail	116
Abb. 26	Tripp, 1956, <i>Marco und der Hai</i> , S. [20].....	119
Abb. 27	Ende/Tripp, 1962, <i>Jim Knopf und die Wilde 13</i> , S. 248f, Hervorhebung M. S.	140
Abb. 28	Ende/Tripp, 1962, <i>Jim Knopf und die Wilde 13</i> , S. 256	140
Abb. 29	Ende/Tripp, 1960, <i>Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer</i> , Umschlag.....	144
Abb. 30	Ende/Tripp, 1962, <i>Jim Knopf und die Wilde 13</i> , Umschlag	148
Abb. 31	Ende/Tripp, 1960, <i>Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer</i> , vorderes Vorsatz...	150
Abb. 32	Ende/Tripp, 1962, <i>Jim Knopf und die Wilde 13</i> , vorderes Vorsatz.	152
Abb. 33	Ende/Tripp, 1962, <i>Jim Knopf und die Wilde 13</i> , hinteres Vorsatz	153
Abb. 34	Ende/Tripp, 1960, <i>Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer</i> , S. 7.....	154
Abb. 35	Ende/Tripp, 1960, <i>Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer</i> , S. 9.....	155
Abb. 36	Ende/Tripp, 1960, <i>Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer</i> , S. 189.....	161
Abb. 37	Ende/Tripp, 1962, <i>Jim Knopf und die Wilde 13</i> , S. 179	161
Abb. 38	Ende/Tripp, 1962, <i>Jim Knopf und die Wilde 13</i> , S. 190	162
Abb. 39	Ende/Tripp, 1960, <i>Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer</i> , S. 137.....	166
Abb. 40	Ende/Michl, 1983a, <i>Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer</i> , o. P.	170
Abb. 41	Ende/Rettich, 1984a, <i>Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer</i> , Umschlag	171
Abb. 42	Ende/Tripp, 1960, <i>Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer</i> , S. 15.....	173
Abb. 43	Ende/Michl, 1983a, <i>Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer</i> , o. P.	174
Abb. 44	Ende/Rettich, 1984a, <i>Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer</i> , S. 18	175
Abb. 45	Preußler/Tripp, 1969, <i>Neues vom Räuber Hotzenplotz</i> , S. 120f, Hervorhebung M. S. ...	194
Abb. 46	Preußler/Tripp, 1962, <i>Der Räuber Hotzenplotz</i> , Umschlag.....	199

Abb. 47	Preußler/Tripp, 1969, <i>Neues vom Räuber Hotzenplotz</i> , Umschlag	201
Abb. 48	Preußler/Tripp, 1973, <i>Hotzenplotz 3</i> , Umschlag	202
Abb. 49	Preußler/Tripp, 1962, <i>Der Räuber Hotzenplotz</i> , Innentitelseite	203
Abb. 50	Preußler/Tripp, 1962, <i>Der Räuber Hotzenplotz</i> , S. 125	204
Abb. 51	Preußler/Tripp, 1969, <i>Neues vom Räuber Hotzenplotz</i> , Exlibrisseite	204
Abb. 52	Preußler/Tripp, 1969, <i>Neues vom Räuber Hotzenplotz</i> , S. 4f und Innentiteldoppelseite	205
Abb. 53	Preußler/Tripp, 1969, <i>Neues vom Räuber Hotzenplotz</i> , Impressumseite	206
Abb. 54	Preußler/Tripp, 1973, <i>Hotzenplotz 3</i> , vorderes Vorsatz, Schmutztitel- und Innentiteldoppelseite	207
Abb. 55	Preußler/Tripp, 1973, <i>Hotzenplotz 3</i> , Impressumseite	207
Abb. 56	Preußler/Tripp, 1973, <i>Hotzenplotz 3</i> , hinteres Vorsatz	208
Abb. 57	Preußler/Tripp, 1962, <i>Der Räuber Hotzenplotz</i> , S. 7	210
Abb. 58	Preußler/Tripp, 1969, <i>Neues vom Räuber Hotzenplotz</i> , S. 103	211
Abb. 59	Preußler/Tripp, 1973, <i>Hotzenplotz 3</i> , S. 14	211
Abb. 60	Preußler/Tripp, 1962, <i>Der Räuber Hotzenplotz</i> , S. 60	216
Abb. 61	Preußler/Tripp, 1973, <i>Hotzenplotz 3</i> , S. 124f	217
Abb. 62	Preußler/Tripp, 1973, <i>Hotzenplotz 3</i> , S. 70	220
Abb. 63	Preußler/Tripp, 1962, <i>Der Räuber Hotzenplotz</i> , S. 10f, erste und zweite Auflage ..	221
Abb. 64	Preußler/Tripp, 1962, <i>Der Räuber Hotzenplotz</i> , S. 31f, zweite Auflage	222

3.2 Primärliteratur

- Berann, Heinrich C.; Graefe, Heinz A., 1966, *Die Alpen im Panorama. Bayern. Tirol. Dolomiten*, Frankfurt a. M.: Weidlich.
- Ende, Michael, 1960, *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* [Vorabdruck eines Auszuges] in: *Der Sommergarten. Zeitschrift für die Grundschuljugend*, September 1960, Ausgabe A, 39. Jg., H. 5, S. 4–6 [= Ende 1960, Vorabdruck].
- Ende, Michael, 1973, *Momo oder die seltsame Geschichte von den Zeitdieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte, Ein Märchenroman*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Ende, Michael (Vorlage Text); Dölling, Beate (Text); Tripp, Franz Josef (Vorlage Ill.); Weber, Mathias (Ill.), 2005, *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer machen einen Ausflug*, Stuttgart: Thienemann.
- Ende, Michael (Vorlage Text); Lyne, Charlotte (Text); Tripp, Franz Josef (Vorlage Ill.); Weber, Mathias (Ill.), 2017, *Jim Knopf und der fliegende Teppich*, Stuttgart: Thienemann.
- Ende, Michael (Text); Michl, Reinhard (Ill.), 1983, *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, Stuttgart: K. Thienemanns [= 1983a].
- Ende, Michael (Text); Michl, Reinhard (Ill.), 1983, *Jim Knopf und die Wilde 13*, Stuttgart: K. Thienemanns [= 1983b].
- Ende, Michael (Text); Quadflieg, Roswitha (Ill.), 1979, *Die unendliche Geschichte. Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Ende, Michael (Text); Rettich, Rolf (Ill.), 1984, *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, Gütersloh: Bertelsmann [= 1984a].
- Ende, Michael (Text); Rettich, Rolf (Ill.), 1984, *Jim Knopf und die Wilde 13*, Gütersloh: Bertelsmann [= 1984b].

- Ende, Michael (Text); Tripp, Franz Josef (Ill.); Weber, Mathias (Kolorierung), 2015, *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, Stuttgart: Thienemann [= 2015a].
- Ende, Michael (Text); Tripp, Franz Josef (Ill.); Weber, Mathias (Kolorierung), 2015, *Jim Knopf und die Wilde 13*, Stuttgart: Thienemann [= 2015b].
- Front und Heimat. Soldatenzeitung des Gaues Schwaben*, Augsburg: Gaupresseamt, Gauleitung Schwaben der NSDAP, 1940–1945.
- Kolb, Rudolf u. a. (Hrsg.), 1987, *Da lachte der Jäger. Humor – trotzdem. Eine Auswahl von Zeichnungen aus der Soldatenzeitung „Front und Heimat“ des Gaues Schwaben 1940/45*, München: Eigenverlag der Gebirgstruppe e.V. München.
- Preußler, Otfried (Text); Gayler, Winnie (Ill.), 1956, *Der kleine Wassermann*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Preußler, Otfried (Text); Gayler, Winnie (Ill.), 1957, *Die kleine Hexe*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Preußler, Otfried (Text); Holzinger, Herbert (Ill.), 1971, *Krabat*, Würzburg, Arena.
- Preußler, Otfried (Text); Tripp, Franz Josef (Ill.); Weber, Mathias (Kolorierung), 2012, *Der Räuber Hotzenplotz. Eine Kasperlgeschichte*, Stuttgart/Wien: Thienemann [= 2012a].
- Preußler, Otfried (Text); Tripp, Franz Josef (Ill.); Weber, Mathias (Kolorierung), 2012, *Neues vom Räuber Hotzenplotz. Noch eine Kasperlgeschichte*, Stuttgart/Wien: Thienemann [= 2012b].
- Preußler, Otfried (Text); Tripp, Franz Josef (Ill.); Weber, Mathias (Kolorierung), 2012, *Hotzenplotz 3*, Stuttgart/Wien: Thienemann [= 2012c].
- Snicket, Lemony (Text); Helquist, Brett (Ill.), 2004, *Der schreckliche Anfang*, München: Goldmann (*Eine Reihe betrübnlicher Ereignisse*, Bd. 1).
- Stigloher, Regine (Hrsg.), 2002, *Hotzenplotz macht manches möglich! Aus dem gesammelten Briefwechsel eines staatl. gepr. Räubers a.D. 40 Jahre Hotzenplotz. Anlässl. seines Jubiläums hrsg. und kommentiert durch Herrn Jeremias Punktum*, Stuttgart/Wien: Thienemann.
- Thienemann Verlag, 2012, *Novitäten Herbst 2012*, Stuttgart: Thienemann.
- Tripp, Anton, 1979, *Parkgesang. Lyrik und Fotos*, Hanau: Dr. Hans Peters.
- Tripp, Franz Josef, 1970, handschriftlicher Brief an Josef Guggenmos mit händischer Anfahrtsskizze, verfasst am 30.09.1970, unveröffentlicht, Privatbesitz/Nachlass Guggenmos.
- Tripp, Franz Josef, 1971, handschriftlicher Brief an Hans Baumann, verfasst am 14.09.1971, unveröffentlicht, aufbewahrt im Baumann-Nachlass in der IJB München, katalogisiert unter kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/de/query?q=ead.creator.gnd%3D%3D%22107042517%22, Stand: 16.01.2017.
- Tripp, Franz Josef, 1972, maschinengeschriebener Brief an Vera Ruoff, verfasst am 07.03.1972, unveröffentlicht, Privatbesitz Ruoff.
- Wahl, Karl, 1954, „...es ist das deutsche Herz“. *Erlebnisse und Erkenntnisse eines ehemaligen Gauleiters*, Augsburg: Selbstverlag Karl Wahl.
- Zimnik, Reiner, 1954, *Xaver der Ringelstecher und das gelbe Ross*, München: Gebr. Parcus (die büchergrille).

3.3 Sekundärliteratur

- Alvstad, Cecilia, 2003, *Publishing Strategies of Translated Children's Literature in Argentina. A Combined Approach*, in: Meta. Translator's Journal vol. 48 no. 1–2, S. 266–275, abrufbar unter: www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1-2/006973ar.pdf, Stand: 11.03.2017.
- Ammerer, Erla Maria, 2002, *Der Räuber Hotzenplotz und die psychischen Strukturen*, in: Zwettler-Otte, Sylvia (Hrsg.), *Von Robinson bis Harry Potter. Kinderbuch-Klassiker psychoanalytisch*. Erweiterte Ausgabe, München: dtv, S. 29–40.
- Ammon, Frieder von; Vögel, Herfried (Hrsg.), 2008, *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*, Berlin: LIT (Pluralisierung & Autorität, Bd. 15).
- Antonsen, Jan-Erik, 1998, *Text-Inseln. Studien zum Motto in der deutschen Literatur vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Arbeitskreis für Jugendliteratur e. V. (Hrsg.), 1984, *Der Deutsche Jugendliteraturpreis 1956–1983. Ausschreibungen, Begründungen, Laudationes, Kriterien*, München: Arbeitskreis für Jugendliteratur e. V..
- Baum, Michael, 2005, *Ein-Bildungen. Über bildhafte Paratexte im Deutschunterricht*, in: Didaktik Deutsch Jg. 11, H. 18, S. 14–30.
- Baumgärtner, Alfred Clemens (Hrsg.), 1968, *Aspekte der gemalten Welt. 12 Kapitel über das Bilderbuch von heute*, Weinheim/Berlin: Beltz.
- Baumeister, Anton, 1978, *Nachruf auf Franz Josef Tripp. Hotzenplotz und Papas Wurstbude. Kinderbuchillustrator ohne Lehrer*, in: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel H. 23, S. 505 [= 1978a].
- Baumeister, Anton, 1978, *Kinderbuchillustrator – Partner des Autors. Nachruf auf F. J. Tripp*, in: Das gute Jugendbuch Jg. 28, H. 2, S. 80f [= 1978b].
- Beer, Werner, 1987, *Michael Ende und sein „Jim Knopf“*, in: Weber, Albrecht (Hrsg.), *Handbuch der Literatur in Bayern. Vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart. Geschichte und Interpretationen*, Regensburg: Friedrich Pustet, S. 635–649.
- Bjorvand, Agnes-Margrethe, 2014, *Prologue and Epilogue Pictures in Astrid Lindgren's Picturebooks*, in: Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hrsg.), *Picturebooks. Representation and Narration*, New York: Routledge, S. 213–226.
- Bleicher, Joan Kristin, 2004, *Programmverbindungen als Paratexte des Fernsehens*, in: Kreimeier, Klaus; Stanitzek, Georg (Hrsg.), *Paratexte in Literatur, Film und Fernsehen*, Berlin: Akademie (LiteraturForschung), S. 245–260.
- Boccarius, Peter, 1995, *Michael Ende. Der Anfang der Geschichte. Mit einem aktuellen Nachwort*. Aktualisierte Ausgabe, Frankfurt a. M.: Ullstein.
- Bode, Andreas, 2012, *Bündische Literatur – die Literatur der Jugendbewegung*, in: Hopster, Norbert (Hrsg.), *Die Kinder- und Jugendliteratur in der Zeit der Weimarer Republik*, Teil 2, Frankfurt a. M.: Peter Lang (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien, Bd. 74), S. 683–752.
- Böhnke, Alexander, 2007, *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld: transcript (...Masse und Medium, Bd. 5).
- Böhm, Wenke, 2012, *Der Räuber, den die Kinder lieben. Otfried Preußlers „Hotzenplotz“ wird 50 Jahre alt/Eigentlich war er ein Lückenfüller*, in: Gelnhäuser Neue Zeitung vom 18.07.2012, S. 7.

- Bosch, Emma, 2014, *Texts and Peritexts in Wordless and Almost Wordless Picturebooks*, in: Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hrsg.), *Picturebooks. Representation and Narration*, New York: Routledge, S. 71–90.
- Bötsch, S.[?], 1995, *Carl Ueberreuter Verlag (Wien)*, in: Baumgärtner, Alfred C. u. a. (Hrsg.), *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Autoren, Illustratoren, Verlage, Begriffe*, Teil 3: Verlage, (Loseblattsammlung, Grundwerk Juli 1995), Meitingen: Corian.
- Brunken, Otto, 2016, *Kinderliteraturgeschichte im Spiegel des Deutschen Jugendliteraturpreises. Narratologische Aspekte kinderliterarischen Erzählens in historischer Perspektive*, in: *kjl&m* H. 16.1, S. 11–26.
- Bunia, Remigius, 2005, *Die Stimme der Typographie. Überlegungen zu den Begriffen ‚Erzähler‘ und ‚Paratext‘, angestoßen durch die Lebens-Ansichten des Katers Murr von E.T.A. Hoffmann*, in: *Poetica* 37, S. 373–392.
- Burg, Tobias, 2007, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin: LIT.
- Burkard, Mirjam, 2016, *Otfried Preußler: Räuber Hotzenplotz*, in: Spinner, Kaspar H.; Standke, Jan (Hrsg.), *Erzählende Kinder- und Jugendliteratur im Deutschunterricht. Textvorschläge – Didaktik – Methodik*, Paderborn: Schöningh (UTB 8653), S. 331–334.
- Casper-Hehne, Hiltraud, 1989, *Zur Sprache der bündischen Jugend. Am Beispiel der Deutschen Freischar*, Tübingen: Max Niemeyer.
- Dankert, Birgit, 2016, *Michael Ende. Gefangen in Phantasien*, Darmstadt: Lambert Schneider.
- Daubert, Hannelore, 1984, *Ueberreuter Verlag*, in: Doderer, Klaus (Hrsg.), *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachart. Zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. 3: P–Z, Weinheim: Beltz, S. 603.
- Decker, Jan-Oliver, 2012, *‚Jugend‘ als mythische Initiation in Michael Endes Jim Knopf-Romanen*, in: Inan, Alev (Hrsg.), *Jugendliche Lebenswelten in der Mediengesellschaft. Mediale Inszenierung von Jugend und Mediennutzung Jugendlicher* [zum 60. Geburtstag von Guido Polak], Bad Heilbrunn: Klinkhardt, S. 159–177.
- Dembeck, Till, 2007, *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul)*, Berlin: de Gruyter (Quellen und Forschungen zur Literatur und Kulturgeschichte, Bd. 46).
- Deuser, Hermann, 1982, *Jim Knopf – Timm Thaler – Krümel Löwenherz – Bastian Balthasar Bux. Vier Geschichten in theologisch-ästhetischer Interpretation*, in: Werner, Anneliese (Hrsg.), *Es müssen nicht Engel mit Flügeln sein. Religion und Christentum in der Kinder- und Jugendliteratur*, München: Grünewald, S. 174–189.
- Dierks, Margarete, 1984, *Ende, Michael*, in: Doderer, Klaus (Hrsg.), *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. 1: A–H, Weinheim: Beltz, S. 347–349.
- Doderer, Klaus; Müller, Helmut (Hrsg.), 1973, *Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Weinheim und Basel: Beltz.
- Doderer, Klaus (Hrsg.), *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur*, In drei Bänden (A–Z) und einem Ergänzungs- und Registerband, Weinheim: Beltz.

- Doderer, Klaus; Riedel, Cornelia, 1988, *Der Deutsche Jugendliteraturpreis. Eine Wirkungsanalyse*, Weinheim/München: Juventa.
- Dugast, Jacques, 2001, *Parerga und Paratexte. Eine Ästhetik des Beiwerks*, in: Raulet, Gérard; Schmidt, Burghart (Hrsg.), *Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments. Aus dem Französischen von Helga Rabenstein*, Wien u. a.: Böhlau, S. 101–110.
- Eckstein, Evelyn, 2001, *Fußnoten. Anmerkungen zu Poesie und Wissenschaft*, Münster: LIT (Anmerkungen. Beiträge zur wissenschaftlichen Marginalistik, Bd. 1).
- Ende, Michael, 1998, *Michael Ende über Reinhard Michl. Text zur Ausstellung in der Galerie der Zeichner*, München 1983, in: Internationale Jugendbibliothek München (Hrsg.), *Reinhard Michl. Illustrationen. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung*, München: Internationale Jugendbibliothek, S. 5.
- Erdtmann, Boris, 2000, *Jim Knopf ohne Plastikfolie. Der Held der „Augsburger Puppenkiste“ wird in der ARD zum Trickfilmstar*, in: Die Welt vom 11.07.2000, S. 33.
- Erne, Andrea, 2012, *Glückwunsch, alter Halunke! Am 1. August wird eine der beliebtesten Kinderbuchfiguren 50 Jahre alt – der Räuber Hotzenplotz von Otfried Preußler*, in: Schwäbische Zeitung vom 28.07.2012.
- Etten, Jonas, 2013, *Schreiben für „das Kind in uns allen“. Metafiktion und Kindheit bei Michael Ende und William Goldman*, Marburg: Tectum (Literatur-Kultur-Text. Kleine Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 11).
- Ewers, Hans-Heino, 1985, *Kinder, die nicht erwachsen werden. Die Geniusgestalt des ewigen Kindes bei Goethe, Tieck, E.T.A. Hoffmann, J.M. Barrie, Ende und Nöstlinger*, in: Freundeskreis des Instituts für Jugendbuchforschung Frankfurt (Hrsg.), *Kinderwelten. Kinder und Kindheit in der neueren Literatur. Festschrift für Klaus Doderer*, Weinheim und Basel: Beltz, S. 42–70.
- Ewers, Hans-Heino, 1995, *Themen-, Formen- und Funktionswandel der westdeutschen Kinderliteratur seit Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre*, in: Zeitschrift für Germanistik N. F. 5, H. 2, S. 257–278.
- Ewers, Hans-Heino, 2012, *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung*, Paderborn: Fink (UTB 2124).
- Fischer, Ludwig, 2003, *Die „Urlandschaft und ihr Schutz“*, in: Radkau, Joachim; Uekötter, Frank (Hrsg.), *Naturschutz und Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M.: Campus, S. 183–205.
- Frank, Arno, 2000, *Li-La-Lummerland. Michael Endes Märchen „Jim Knopf“ geht als aufwändig produzierter Zeichentrick in Serie (11.20 Uhr, ARD)*, in: die tageszeitung vom 11.07.2000.
- Franz, Kurt; Lange, Günter; Payrhuber, Franz-Josef, (Hrsg.), 1986ff, *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Autoren, Illustratoren, Verlage, Begriffe* (Loseblattsammlung), Meitingen: Corian.
- Franz, Kurt; Lange, Günter (Hrsg.), 2015, *Der Stoff aus dem Geschichten sind. Intertextualität im Werk Otfried Preußlers*, Baltmannsweiler: Schneider (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V., Bd. 44).
- Freund, Wieland, 2010, *Jim Knopf und die wilden Achtundsechziger. Die Gruppe 47 des Kinderbuchs. Vor 50 Jahren trafen sich James Krüss, Michael Ende, Max Kruse und Otfried Preußler. Ihre Werke prägten das Land nachhaltiger als die von Grass, Walser und Böll. Eine Spurensuche*, in: Die Welt vom 21.11.2010, abrufbar unter: www.welt.de/print/wams/kultur/article11100746/Jim-Knopf-und-die-wilden-Achtundsechziger.html, Stand: 21.01.2012.

- Friedrich, Fabian M.; Ebbinghaus, Meike, 2004, *Jim Knopf. Über Michael Endes „Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer“ und „Jim Knopf und die Wilde 13“*, Passau: Erster Deutscher Fantasy Club e. V. (Sekundärliterarische Reihe, Bd. 52).
- Gärtner, Hans, 1995, *Franz Schneider Verlag (München)*, in: Baumgärtner, Alfred C. u. a. (Hrsg.), *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Autoren, Illustratoren, Verlage, Begriffe*, Teil 3: Verlage (Loseblattsammlung, Grundwerk Juli 1995), Meitingen: Corian.
- Gehring, Thomas, 2000, *Geburtstag auf Lummerland. Jim Knopf wird heute 40 Jahre alt*, in: Der Tagesspiegel vom 09.08.2000, S. 31.
- Geinitz, Christian, 2011, *Die Rückkehr der Frau Mahlzahn. Jim-Knopf-Leser wussten lange vor Amy Chua und Pisa, wie die Chinesen ihre Kinder drillen. Dabei hatte sich Michael Ende alles nur ausgedacht*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 09.02.2011, S. 7.
- Geitner, Ursula, 2004, *Allographie. Autorschaft und Paratext – im Fall der Portugiesischen Briefe*, in: Kreimeier, Klaus; Stanitzek, Georg (Hrsg.), *Paratexte in Literatur, Film und Fernsehen*, Berlin: Akademie (LiteraturForschung), S. 55–99.
- Genazino, Ursula, 1975, *Abenteuerliches für das erste Lesealter. Wenn die Füße Angst haben*, in: Die Zeit vom 21.03.1975, abrufbar unter: www.zeit.de/1975/13/wenn-die-fuesse-angst-haben, Stand: 11.03.2017.
- Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard, 1987, *Seuils*, Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard, 1993, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig], Frankfurt a. M.: edition suhrkamp (Aesthetica).
- Genette, Gérard, 2001, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [Aus dem Französischen von Dieter Hornig], Frankfurt a. M.: Suhrkamp (taschenbuch wissenschaft 1510).
- Gesellschaft Hessischer Literaturfreunde (Hrsg.), 1985, *Ende, Michael, Interview. Mit ‚Impressionen‘ vom Besuch der befragenden Arbeitsgemeinschaft und bio-bibliographischen Angaben zu Michael Ende*, in: Butzbacher Autoren- und Künstlerinterviews 3, S. 72–92.
- Grüttemeier, Ralf, 2003, *Paratext*, in: Ueding, Gert (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Tübingen: Niemeyer, Sp. 570–573.
- Gutzmer, K., 2003, *Schneider, Franz, GmbH*, in: Corsten, Severin u. a. (Hrsg.), *Lexikon des gesamten Buchwesens (LGB2)*, Bd. VI (Phraseologie–Schütz-Hufeland), Stuttgart: Hiersemann, S. 571.
- Halbey, Hans Adolf, 1997, *Bilderbuch: Literatur. Neun Kapitel über eine unterschätzte Literatur-Gattung*, Weinheim: Beltz.
- Harris, Pauline, 2005, *At the Interface Between Reader and Text. Devices in Children's Picture-books that Mediate Reader Expectations and Interpretations*, abrufbar unter: www.aare.edu.au/05pap/har_05606.pdf, Stand: 07.10.2011.
- Hediger, Vinzenz, 2004, *Trailer Online. Der Hypertext als Paratext oder: Das Internet als Vorhof des Films*, in: Kreimeier, Klaus; Stanitzek, Georg (Hrsg.), *Paratexte in Literatur, Film und Fernsehen*, Berlin: Akademie (LiteraturForschung), S. 283–300.
- Higonnet, Margaret R., 1990, *The Playground of the Peritext*, in: Children's Literature Association Quarterly vol. 15, no. 2, S. 47–49.
- Hiller, Helmut; Füssel, Stephan, 2006, *Vorsatz*, in: Dies. (Hrsg.), *Wörterbuch des Buches*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, S. 353f.

- Hocke, Roman; Kraft, Thomas, 1997, *Michael Ende und seine phantastische Welt. Die Suche nach dem Zauberwort*, Stuttgart u. a.: Weitbrecht.
- Hocke, Roman; Neumahr, Uwe, 2007, *Michael Ende. Magische Welten*, hrsg. vom Deutschen Theatermuseum München, Berlin: Henschel.
- Hoffmann, Torsten; Langer, Daniela, 2007, *Autor*, in: Anz, Thomas (Hrsg.), *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe, Stuttgart: Metzler, S. 131–170.
- Hopster, Norbert, 2005, *Zur Geschichte und wissenschaftlichen Erarbeitung der Kinder- und Jugendliteratur im Nationalsozialismus*, in: Ders. u. a. (Hrsg.), *Kinder- und Jugendliteratur 1933–1945. Ein Handbuch*, Bd. 2: Darstellender Teil, Stuttgart: Metzler, Sp. 5–54.
- Hopster, Norbert, 2012, *Nationalsozialistische Literatur und nationalsozialistisches Schrifttum für die Jugend vor 1933*, in: Ders. (Hrsg.), *Die Kinder- und Jugendliteratur in der Zeit der Weimarer Republik*, Teil 2, Frankfurt a. M.: Peter Lang (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien, Bd. 74), S. 649–681.
- Hurrelmann, Bettina (Hrsg.), 1995, *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Jentgens, Stephanie, 1995, *Das Paradies der Kindheit. Michael Endes „Jim Knopf“*, in: Hurrelmann, Bettina (Hrsg.), *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, S. 234–248.
- Jürgensen, Christoph, 2007, „Der Rahmen arbeitet“. *Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (Palaestra. Untersuchungen zur europäischen Literatur, Bd. 328).
- Karwath, Bernd, 2000, *Auf den Spuren des Jim Knopf. Gedanken zu einem „Kinderbuch“*, in: Rzeszutnik, Jacek (Hrsg.), *Zwischen Phantasie und Realität. Michael Ende Gedächtnisband 2000*, Passau: Edfc (Fantasia 136/137; Schriftenreihe Bd. 35), S. 29–49.
- Klein, Christian; Werner, Lukas, 2011, *Pragmatik des Erzählens: Der Paratext*, in: Martínez, Matías (Hrsg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart: Metzler, S. 17–29.
- Kleye, Werner A., 1984, *Tripp, Franz Joseph* [sic!], in: Doderer, Klaus (Hrsg.), *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. 3: P–Z, Weinheim: Beltz, S. 562f.
- Knopf, Michael, 2000, *Die drei Leben der Lokomotive Emma. „Jim Knopf“ kommt wieder – ohne Puppenfäden, sondern als Zeichentrickserie, heute um 11.20 Uhr in der ARD und dann noch 51 mal*, in: Süddeutsche Zeitung vom 11.07.2000, S. 21.
- Krah, Hans, 2010, *Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge*, in: Schaudig, Michael (Hrsg.), *Strategien der Filmanalyse - reloaded. Festschrift für Klaus Kanzog*, München: diskurs film, S. 85–114.
- Krause-Vilmar, Dietfrid, 2000, *Das Konzentrationslager Breitenau. Ein staatliches Schutzhaftlager 1933/34*, Marburg: Schüren (Nationalsozialismus in Nordhessen, Bd. 18).
- Kreimeier, Klaus; Stanitzek, Georg (Hrsg.), 2004, *Paratexte in Literatur, Film und Fernsehen*, Berlin: Akademie (LiteraturForschung).
- Kronthaler, Helmut, 2010, *Reiner Zimnik*, in: Stiftung Illustration (Hrsg.), *Lexikon der Illustration im deutschsprachigen Raum seit 1945* (Loseblattsammlung, 1. Erg.-Lfg. September 2010), München: Richard Boorberg (edition text + kritik).

- Kümmerling-Meibauer, Bettina, 1997, *The Status of Sequels in Children's Literature: The Long Secret and Beyond the Chocolate War*, in: Beckett, Sandra (Hrsg.), *Reflections of Change. Children's Literature since 1945*, Westport, Conn.; London: Greenwood Press, S. 65–73.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina, 2003, *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*, Stuttgart: Metzler.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina, 2004, *Ende, Michael (Andreas Helmuth)*, in: Dies., *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*. Sonderausgabe, Bd. 1: A–G, Stuttgart: Metzler, S. 321–327 [= 2004a].
- Kümmerling-Meibauer, Bettina, 2004, *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*. Sonderausgabe, Bd. 1: A–G, Stuttgart: Metzler [= 2004a].
- Kümmerling-Meibauer, Bettina, 2012, *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*, Darmstadt: WBG (Einführungen Germanistik).
- Kümmerling-Meibauer, Bettina; Meibauer, Jörg, 2011, *On the Strangeness of Pop Art Picture-books. Pictures, Texts, Paratexts*, in: *New Review of Children's Literature and Librarianship* vol. 17, no. 2, S. 103–121.
- Künemann, Horst, 1972, *Profile zeitgenössischer Bilderbuchmacher*, Weinheim: Beltz [= 1972a].
- Künemann, Horst, 1972, *Reiner Zimnik. Der Märchenfabulierer im Technischen Zeitalter*, in: Ders., *Profile zeitgenössischer Bilderbuchmacher*, Weinheim: Beltz, S. 210–218 [= 1972b].
- Künemann, Horst, 1984, *Lornsen, Boy*, in: Doderer, Klaus (Hrsg.), *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. 2: I–O, Weinheim: Beltz, S. 400.
- Kurwinkel, Tobias; Schmerheim, Philipp; Sevi, Annika (Hrsg.), 2016, *Michael Ende intermedial. Von Lokomotivführern, Glücksdrachen und dem (phantastischen) Spiel mit Mediengrenzen*, Königshausen & Neumann (Kinder- und Jugendliteratur intermedial, Bd. 4).
- Kvapil, Jan (Hrsg.), 2009, *Hotzenplotz aus Osoblaha. Die böhmische Thematik im Werk Otfried Preußlers*, Wien: Praesens.
- Lahn, Silke; Meister, Jan-Christoph, ³2016, *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart: Metzler.
- Lange, Günter, 2008, *Otfried Preußler*, in: Franz, Kurt u. a. (Hrsg.), *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Autoren, Illustratoren, Verlage, Begriffe*, Teil 1: Autoren (Loseblattsammlung, 33. Erg.-Lfg. Juni 2008), Meitingen: Corian [= 2008a].
- Lange, Günter, 2008, *Otfried Preußlers Kinder- und Jugendbücher in der Grundschule und Sekundarstufe I*, Baltmannsweiler: Schneider (Kinder- und Jugendliteratur im Unterricht, Bd. 8) [= 2008b].
- Laudenberg, Beate, 2006, *Das Titelbild von Kinder- und Jugendbüchern – mehr als ein visueller Kaufanreiz und ‚stummer Impuls‘?!*, in: Marci-Boehncke, Gudrun; Rath, Matthias (Hrsg.), *BildTextZeichen lesen. Intermedialität im didaktischen Diskurs*, München: kopaed, S. 93–104.
- Le Maire, Gunther, 2009, *Wo die Tannen des Räubers Hotzenplotz stehen. Kunstgeschichte(n) 96. Franz Josef Tripp, Eberhard Neef und Franz Blab führte der Militärdienst ins Oberallgäu – Dort ließen sie sich nach dem Zweiten Weltkrieg als Zeichner und Maler nieder*, abrufbar unter: kultur-oa.de/lemaire/kunstgeschichten/2009/96-Tripp_Franz_Josef-Neef_Eberhard-Blab_Franz_AZ-100109.jpg, Stand: 14.03.2017.

- Lexe, Heidi, 2016, *Bastian partizipativ. Michael Ende und das Buch als Medium und Motiv*, in: Kurwinkel, Tobias u. a. (Hrsg.), *Michael Ende intermedial. Von Lokomotivführern, Glücksdra-chen und dem (phantastischen) Spiel mit Mediengrenzen*, Königshausen & Neumann (Kin-der- und Jugendliteratur intermedial, Bd. 4), S. 125–137.
- Mayer, Christian, 2010, *Die Welt steht Knopf. Michael Endes Helden Jim und Lukas sind auch 50 Jahre nach Erscheinen des Kinderbuches aktuell. Gezeichnet hat sie Franz Josef Tripp – sein Sohn erzählt*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 22./23./24.5.2010, S. 11.
- Mair, Meinhard, 2014, *Erzähltextanalyse. Modelle, Kategorien, Parameter*, Stuttgart: ibidem.
- Martínez, Matías (Hrsg.), 2011, *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stutt-gart: Metzler.
- Merveldt, Nicola von, 2008, *Vom Geist im Buchstaben. Georg Rörers reformatorische Typogra-phie der Heiligen Schrift*, in: Ammon, Frieder von; Vögel, Herfried (Hrsg.), *Die Pluralisie-rung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*, Berlin: LIT (Plura-lisierung & Autorität, Bd. 15), S. 187–223.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard, 2007, *Satire*, in: Ueding, Gert (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 8, Tübingen: Niemeyer, Sp. 447–469.
- Müller, Sonja, 2013, *Das gute Jugendbuch in den 1950er-Jahren in Westdeutschland und Öster-reich*, in: *kj&m H.* 13.3, S. 14–22.
- Müller-Bardorff, 2010, *Diese Insel, die zwei Berge und das tiefe blaue Meer. Der dunkelhäutige Junge kam mit der Post nach Lummerland. Von woher, das weiß er selbst nicht so genau. Der Junge hat einen besten Freund. Der hat eine Schirmmütze auf, kann Eisen verbiegen und raucht Pfeife. Vor 50 Jahren erschien „Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer“*, in: *Augsburger Allgemeine* vom 09.08.2010, S. 3.
- Neuhaus, Stefan, 2005, *Märchen*, Tübingen: Narr Francke (UTB 2693).
- Nikolajeva, Maria; Scott, Carole, 2006, *How picturebooks work*, New York: Routledge [=2006a].
- Nikolajeva, Maria; Scott, Carole, 2006, *Picturebook Paratexts*, in: Dies.: *How picturebooks work*, New York: Routledge, S. 241–257 [= 2006b].
- Oetken, Mareile, 2008, *Bilderbücher der 1990er Jahre. Kontinuität und Diskontinuität in Pro-duktion und Rezeption*, Dissertation Univ. Oldenburg, abrufbar unter: oops.uni-oldenburg.de/747/, Stand: 14.03.2017 [= 2008a].
- Oetken, Mareile, 2008, *Bildgestöber. Wimmelbücher erzählen sich selbst*, in: *kj&m H.* 08.4, S. 58–65 [= 2008b].
- Osberghaus, Monika, 2000, *Lukas pafft hier nicht mehr. Ökologisch korrekt: Die Abenteuer von „Jim Knopf“ (ARD)*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 17.07.2000, S. 46.
- Ossowski, Herbert, 1995, *Verlag Herder (Freiburg i. Br.)*, in: Baumgärtner, Alfred C. u. a. (Hrsg.), *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Autoren, Illustratoren, Verlage, Begriffe*, Teil 3: Verlage, (Loseblattsammlung, Grundwerk Juli 1995), Meitingen: Corian.
- O’Sullivan, Emer, 2000, *Kinderliterarische Komparatistik*, Heidelberg: Winter (Probleme der Dichtung, Bd. 28).
- Pantaleo, Sylvia; Sipe, Lawrence R., 2008, *Introduction. Postmodernism and Picturebooks*, in: Dies. (Hrsg.), *Postmodern Picturebooks. Play, Parody and Self-Referentiality*, New York: Routledge, S. 1–8.

- Peters, Ursula, 2008, *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Köln u. a.: Böhlau (PICTURA ET POESIS. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst, Bd. 22).
- Pick, Carl, 2009, *Serielle Narration in der Kinderliteratur*, Diplomarbeit Univ. Wien, abrufbar unter: yussipick.files.wordpress.com/2009/02/pick_diplomarbeit.pdf, Stand: 13.03.2017.
- Pieper, Katrin, 1995, *Sich finden und vergessen. Der Schriftsteller Michael Ende starb am Montag in Stuttgart*, Berliner Zeitung vom 30.08.1995, S. 30.
- Pleticha, Heinrich, 1983, *Otfried Preußler – Lebenswelt und Werk*, in: Ders. (Hrsg.), *Otfried Preußler. Werk und Wirkung. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Otfried Preußler als Begleitbuch zu der Ausstellung in der Internationalen Jugendbibliothek München*, Stuttgart: K. Thienemanns, S. 12–23 [= 1983a].
- Pleticha, Heinrich (Hrsg.), 1983, *Otfried Preußler. Werk und Wirkung. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Otfried Preußler als Begleitbuch zu der Ausstellung in der Internationalen Jugendbibliothek München*, Stuttgart: K. Thienemanns [= 1983b].
- Pleticha, Heinrich (Hrsg.), 1998, *Sagen Sie mal, Herr Preußler... Festschrift für Otfried Preußler zum 75. Geburtstag*, Stuttgart: Thienemann.
- Pluto, Prondzinski, Thoms von, 2016, „Kein Buch ohne Vorwort“. *Erich Kästners Paratexte als Medien eines demokratischen Literaturverständnisses*, Marburg: Tectum.
- Pohlmann, Carola, 2013, *Michael Ende, Jim Knopf (1960)*, in: Bräuer, Christoph; Wangerin, Wolfgang (Hrsg.), *Unter dem roten Wunderschirm. Lesarten klassischer Kinder- und Jugendliteratur*, Göttingen: Wallstein, S. 297–312.
- Powers, Alan, 2003, *Children's book covers. Great book jacket and cover design*, London: Mitchell Beazley.
- Preußler, Otfried, 1998, *Eine Zufallskarriere? Wie der Räuber Hotzenplotz aufs Theater kam*, in: Pleticha, Heinrich (Hrsg.), *Sagen Sie mal, Herr Preußler... Festschrift für Otfried Preußler zum 75. Geburtstag*, Stuttgart: K. Thienemanns, S. 164–166 [= 1998a].
- Preußler, Otfried, 1998, *Er und kein anderer. Wer den Namen hat, hat die Person*, in: Pleticha, Heinrich (Hrsg.), *Sagen Sie mal, Herr Preußler... Festschrift für Otfried Preußler zum 75. Geburtstag*, Stuttgart: K. Thienemanns, S. 100–103 [= 1998b].
- Preußler, Otfried, 1998, *Hörbe, wenn's recht ist... Was für ein Glück, daß ich seinen Beruf erraten habe*, in: Pleticha, Heinrich (Hrsg.), *Sagen Sie mal, Herr Preußler... Festschrift für Otfried Preußler zum 75. Geburtstag*, Stuttgart: K. Thienemanns, S. 167–170 [= 1998c].
- Preußler, Otfried, 1998, *Ich erzähle Geschichten. Ein Blick in die Werkstatt, ein Blick auf das Publikum*, in: Pleticha, Heinrich (Hrsg.), *Sagen Sie mal, Herr Preußler... Festschrift für Otfried Preußler zum 75. Geburtstag*, Stuttgart: K. Thienemanns, S. 86–95 [= 1998d].
- Preußler, Otfried, 1998, *Wie einige meiner Kinderbücher entstanden sind*, in: Pleticha, Heinrich (Hrsg.), *Sagen Sie mal, Herr Preußler... Festschrift für Otfried Preußler zum 75. Geburtstag*, Stuttgart: K. Thienemanns, S. 160–163 [= 1998e].
- Preußler, Otfried, 2010 [EV 1976], *Glück gehabt, kleiner Wassermann*, in: Ders. u. a. (Hrsg.), *Ich bin ein Geschichtenerzähler*, Stuttgart: Thienemann, S. 99–105.
- Raab, Rudolf, 1984, *Preussler [sic!], Otfried*, in: Doderer, Klaus (Hrsg.), *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. 3: P–Z, Weinheim: Beltz, S. 85–87 [= 1984a].

- Raab, Rudolf, 1984, *Verlag Friedrich Oetinger*, in: Doderer, Klaus (Hrsg.), *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. 2: I–O, Weinheim: Beltz, S. 604f [= 1984b].
- Retsch, Annette, 2000, *Paratext und Textanfang*, Würzburg: Königshausen & Neumann (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, Bd. 18).
- Rockenberger, Annika; Röcken, Per, 2009, *Typographie als Paratext? Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion*, in: *Poetica* 41, S. 293–330.
- Rösch, Heidi, 2000, *Jim Knopf ist (nicht) schwarz*, in: Dies., *Jim Knopf ist (nicht) schwarz. Anti-/Rassismus in der Kinder- und Jugendliteratur und ihrer Didaktik*, Baltmannsweiler: Schneider, S. 139–180.
- Sayah, Amber, 2006, *Wenn der Sohn mit dem Vater. Bilder von Franz Josef und Jan Peter Tripp im Literaturhaus*, in: *Stuttgarter Zeitung* vom 27.09.2006, S. 30.
- Schedler, Melchior, 1973, *Schlachtet die blauen Elefanten! Bemerkungen über das Kinderstück*, Weinheim/Basel: Beltz.
- Scherf, Walter, 1957, *Zu den Zeichnungen*, in: *Jugendliteratur* Jg. 3, H. 9, S. 420f.
- Schmidt, Christopher, 2010, *Ein Knopf von fünfzig Jahren. Im August 1960 erschien Michael Endes „Jim Knopf“ – ein Kinderbuchklassiker, hinter dem sich ein Künstlerroman verbirgt*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 14./15.08.2010, S. 16.
- Schüwer, Martin, 2008, *Wie Comics erzählen. Grundrisse einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft, Bd. 1).
- Seibert, Ernst; Kovačková, Kateřina (Hrsg.), 2013, *Otfried Preußler – Werk und Wirkung. Von einer Poetik des Kleinen zum multimedialen Großprojekt*, Frankfurt . M.: Lang (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien, Bd. 86).
- Sieburg, Heinz, 2012, *Artusepik*, in: Ders.: *Literatur des Mittelalters*, Berlin: Akademie (Studienbücher Literaturwissenschaft), S. 119–132.
- Sipe, Lawrence; McGuire, Caroline, 2009, *Picturebook endpapers. Resources for literary and aesthetic interpretation*, in: Evans, Janet (Hrsg.), *Talking Beyond the Page. Reading and responding to picturebooks*, London/New York: Routledge, S. 62–80.
- Spreckelsen, Tilman, 2012, *50 Jahre Hotzenplotz. Der Räuber und sein Zwilling*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 21.07.2012, abrufbar unter: www.faz.net/aktuell/gesellschaft/50-jahre-hotzenplotz-der-raeuber-und-sein-zwilling-11828050.html, Stand: 11.03.2017.
- Staiger, Michael, 2014, *Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse*, in: Abraham, Ulf; Knopf, Julia (Hrsg.): *BilderBücher. Theorie*. (Schriftenreihe Deutschdidaktik Primarstufe, Bd. 1), Baltmannsweiler: Schneider, S. 12–23.
- Stanitzek, Georg, 2010, *Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive*, in: Rautenberg, Ursula (Hrsg.), *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch*, Bd. 1: Theorie und Forschung, Berlin/New York: de Gruyter, S. 157–200.
- Stark, Roland, 2003, *Der Schaffstein Verlag. Verlagsgeschichte und Bibliographie der Publikationen 1894 – 1973*, Frankfurt a. M.: Lang (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien, Bd. 23).

- Stark, Roland, 2005, *Schaffstein*, in: Franz, Kurt u. a. (Hrsg.), *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Autoren, Illustratoren, Verlage, Begriffe*, Teil 3: Verlage (Loseblattsammlung, 23. Erg.-Lfg. Februar 2005), Meitingen: Corian.
- Stark, Roland, 2008, *Thienemann Verlag, Stuttgart*, in: Franz, Kurt u. a. (Hrsg.), *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Autoren, Illustratoren, Verlage, Begriffe*, Teil 3: Verlage (Loseblattsammlung, 32. Erg.-Lfg. Februar 2008), Meitingen: Corian.
- Steinhauser, Mirijam, 2014, „*Der Illustrator als unauffälliger Partner des Autors[?]*“ Franz Josef Tripp und die Kinderliteratur der 60er-Jahre, in: *kj&M* H. 13.3, S. 36–43.
- Steinhauser, Mirijam, 2016, *Von hässlichen Windsbräuten und orangefarbenen Katzen. Interkulturalität durch multiple Autorschaft in der Kinderliteratur der 60er- und 70er-Jahre*, in: Ballis, Anja; Schlachter, Birgit (Hrsg.), *Schätze der Kinder- und Jugendliteratur wiederentdeckt. Frühe Lektüreerfahrung und Kanonbildung im akademischen Kontext*, Frankfurt a. M.: Lang (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien, Bd. 98), S. 267–284.
- Steinlein, Rüdiger, ³2008, *Neubeginn, Restauration, antiautoritäre Wende*, in: Wild, Reiner (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 312–342.
- Steinz, Jörg; Weinmann, Andrea, ⁴2005, *Die Kinder- und Jugendliteratur der Bundesrepublik nach 1945*, in: Lange, Günter (Hrsg.), *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. 1: *Grundlagen – Gattungen*, Baltmannsweiler: Schneider, S. 97–136.
- Stiftung Illustration (Hrsg.); Kronthaler, Helmut (Red.), 2009ff, *Lexikon der Illustration im deutschsprachigen Raum seit 1945*, München: edition text + kritik (Loseblattsammlung, Stand 2016).
- Stoyan, Hajna, 2004, *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende. Mit einer Einleitung zur Entwicklung der Gattungstheorie und einem Exkurs zur phantastischen Kinderliteratur der DDR*, Frankfurt a. M.: Lang (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien, Bd. 29).
- Störiko-Blume, Ulrich, 2013, *Wahre Schönheit altert nicht. Sollen Kinderbücher in gewissen Zeitabständen angepasst werden? Ulrich Störiko-Blume versucht, eine aufgeregte Debatte zu strukturieren und vertritt eine klare Position: Nein*, in: *BuchMarkt* 3, S. 90–94.
- Tabbert, Reinbert, 1979, *Jim Knopf, Michael Ende und die Lust am Funktionieren*, in: Weitbrecht, Hans-Jürg u. a. (Hrsg.), *Michael Ende zum 50. Geburtstag*, Stuttgart: Thienemann, S. 13–35.
- Tabbert, Reinbert, 1982, *Jim Knopf und die komisch-phantastische Kinderliteratur*, in: Leimgruber, Elisabeth; Waldner, Kurt (Hrsg.), *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur und Märchen. Tagungsbericht der internationalen Jugendbuchtagung*, Bern: Schweizer Bund für Jugendliteratur, S. 55–70.
- Thiele, Jens, ²2003, *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption*, Oldenburg: Isensee.
- Tollkötter, Anna, 50 Jahre „*Der Räuber Hotzenplotz*“. Ein herzlicher Glückwunsch an Otfried Preußler, abrufbar unter: www.deutschlandfunk.de/50-jahre-der-raeuber-hotzenplotz.1202.de.html?dram:article_id=216429, Stand: 11.03.2017.
- Tripp, Jan Peter, 2006, *Querfeldein – auf der Suche nach Jupp. Zu der Ausstellung „Vater & Sohn. Bilder über 40 Jahre hinweg. Franz Josef Tripp – Jan Peter Tripp“ im Literaturhaus Stuttgart*, Warmbronn: Keicher.
- Ulbricht, Justus H., 2006, *Nietzsche als „Prophet der Jugendbewegung“? Befunde und Überlegungen zu einem Rezeptionsproblem*, in: Herrmann, Ulrich (Hrsg.), *„Mit uns zieht die neue*

- Zeit...“. *Der Wandervogel in der deutschen Jugendbewegung*, Weinheim/München: Juventa, S. 80–114.
- Unverfehrt, Gerd, 1998, *Karikatur*, in: Ueding, Gert (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen: Niemeyer, Sp. 889–905.
- Vogdt, Herbert, 1985, *Wie Shakespeare über die Rampe gekommen. Interview mit Michael Ende über sein Leben, seine Arbeit*, in: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel H. 25, S. 920–933.
- Voss, Julia, 2008, *Darwins Jim Knopf. Ein unbekanntes Kapitel in der Geschichte der Evolutionstheorie*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 13.12.2008, S. 33; S. 35.
- Voss, Julia, 2009, *Darwins Jim Knopf*, Frankfurt a. M.: Fischer (Wissenschaft).
- Voss, Julia, 2010, *Lang lebe der König von Jimballa. Heute feiert Jim Knopf seinen fünfzigsten Geburtstag: In einem bislang unbekannten Brief an eine Schülerin hat Michael Ende seine Poetologie beschrieben*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 09.08.2010, S. 25.
- Weber, Mathias, 2012, *Interview mit Mathias Weber über die Kolorierung der Originalillustrationen für die Jubiläumsausgaben*, abrufbar unter: cms.thienemann.de/index.php?option=com_content&view=article&id=586&Itemid=190, Stand: 04.12.2012.
- Weber, Mathias, 2015, *Der Räuber Hotzenplotz – jetzt treibt ers richtig bunt! Ein paar Gedanken über das Kolorieren von Klassikern*, in: Franz, Kurt; Lange, Günter (Hrsg.), *Der Stoff aus dem Geschichten sind. Intertextualität im Werk Otfried Preußlers*, Baltmannsweiler: Schneider (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V., Bd. 44), S. 258–261.
- Wehde, Susanne, 2000, *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen: Niemeyer (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 69).
- Weigand, Barbara, 2012, *Michael Endes Kinderbuch Jim Knopf. Ein Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur in der Grundschule*, in: *kjl&m* H. 12.1, S. 48–53.
- Weinmann, Andrea, 2013, *Kinderliteraturgeschichten. Kinderliteratur und Literaturgeschichtsschreibung in Deutschland seit 1945*, Frankfurt a. M.: Peter Lang (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien, Bd. 80) [= 2013a].
- Weinmann, Andrea, 2013, *Otfried Preußler und die neue Autorengeneration*, in: *kjl&m* H. 13.3, S. 3–13 [= 2013b].
- Wenske, Jutta, 2015, *Der Verlag von Otfried Preußler: der Thienemann Verlag*, in: Franz, Kurt; Lange, Günter (Hrsg.), *Der Stoff aus dem Geschichten sind. Intertextualität im Werk Otfried Preußlers*, Baltmannsweiler: Schneider (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e. V., Bd. 44), S. 253–257.
- Weschenfelder, Anke, 2003, *Tripp, Franz Joseph*, in: Herkommer, Hubert u. a. (Hrsg.), *Deutsches Literaturlexikon*, Bd. 23: Tilka–Trystedt, Berlin: de Gruyter, Sp. 563.
- Wild, Reiner (Hrsg.), 1990, *Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart: Metzler.
- Wild, Reiner (Hrsg.), ³2008, *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart/Weimar: Metzler
- Wirth, Uwe, 2009, *Paratext und Text als Übergangszone*, in: Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hrsg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*, Bielefeld: transcript, S. 167–177.

- Witzke, Juliane, 2017, *Paratext – Literaturkritik – Markt. Inszenierungspraktiken der Gegenwart am Beispiel Judith Hermanns*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wolf, Werner, 2008, *Prologe als Paratexte und/oder dramatische (Eingangs-)Rahmungen? ‚Literarische Rahmung‘ als Alternative zum problematischen Paratext-Konzept*, in: Ammon, Frieder von; Vögel, Herfried (Hrsg.), *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*, Berlin: LIT (Pluralisierung & Autorität, Bd. 15), S. 79–98.
- Zinner, Carola, 2015, *Illustrator Franz Josef Tripp. Vom Busfahrplan zu Jim Knopf und Hotzenplotz*, aufgerufen unter: www.deutschlandradiokultur.de/illustrator-franz-josef-tripp-vom-busfahrplan-zu-jim-knopf.932.de.html?dram:article_id=338987, Stand: 11.03.2017.
- Zöhrer, Marlene, 2010, *Weltliteratur im Bilderbuch*, Wien: Präsens (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich).
- Zubarik, Sabine, 2014, *Die Strategie(n) der Fußnote im gegenwärtigen Roman*, Bielefeld: Aisthesis.

3.4 Rundfunk- und Fernsehbeiträge

- Jubel auf Lummerland. Jim Knopf feiert 50. Geburtstag*, in: Schwaben und Altbayern, Sendung vom 24.07.2011, 18.05 Uhr, vorliegend als DVD-R des BRmitschnitt.
- Kußmann, Matthias, 2007, *Jim Knopf und sein Bruder. Oder: Die Tripps – eine Familiengeschichte*, Sendung vom 17.06.2007, Transkript abgerufen unter: www.swr.de/swr2/programm/sendungen/feature/-/id=2145524/property=download/nid=659934/1ot6p95/-swr2-feature-am-sonntag-20070617.rtf, Stand: 24.06.2013.
- Prof. Dr. Helmut Oeller, ehemaliger Fernsehndirektor des Bayerischen Rundfunks im Gespräch mit Dr. Ernst Emrich*, in: α-Forum, Sendung vom 12.10.1998, Transkript abgerufen unter: www.br.de/fernsehen/br-alpha/sendungen/alpha-forum/helmut-oeller-gespraech100.html, Stand: 01.02.2013.
- Reinhard Michl, Zeichner und Illustrator im Gespräch mit Gabi Toepsch*, α-Forum, Sendung vom 21.09.2009, 20.15 Uhr, Transkript abgerufen unter www.br-online.de/br-alpha/alpha-forum/alpha-forum-reinhard-michl-pdf, Stand: 21.11.2011.

3.5 Filme

- Der Räuber Hotzenplotz*, 1974, Ehmck, Gustav (Regie und Drehbuch), Ehmck Film GmbH – DVD.
- Der Räuber Hotzenplotz. Ein Spiel der Augsburger Puppenkiste*, 1966, Schäfer, Harald (Regie); Jenning, Manfred (Drehbuch), Hessischer Rundfunk – DVD.
- Don Camillo und Peppone*, 1952, Duvivier, Julien (Regie und Drehbuch); Barjavel, René (Drehbuch), Kinowelt Home Entertainment – DVD.

3.6 Internetseiten²²³

- www.djlp.jugendliteratur.org/archiv_datenbanksuche-26.html, Stand: 13.03.2017.
- www.dnb.de/, Stand: 13.03.2017.
- www.duden.de/, Stand: 13.03.2017.

²²³ Hier werden bei Homepages, die mehrfach abgerufen wurden, nur die Startseiten aufgeführt. Die Links zu den konkreten Suchanfragen finden sich in den Anmerkungen zum Fließtext. Homepages, auf denen nur ein bestimmtes Suchziel abgerufen wurde, werden mit dem vollständigen Link aufgeführt.

www.heimatdienst.de/Personen/Blab.htm, Stand: 10.03.2017.

kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/de/query?q=ead.creator.gnd%3D%3D%22107042517%22
Stand: 16.01.2017.

www.literature.at/viewer.alo?objid=14782&viewmode=fullscreen&scale=3.33&rotate=&page=1, Stand: 10.03.2017

www.oberstdorf-lexikon.de/tripp-franz-josef.html, Stand: 07.03.2017.

www.preussler.de, Stand: 11.03.2017.

www.thienemann-esslinger.de/thienemann/autoren-illustratoren/autordetail-seite/f-j-tripp-232/,
Stand: 10.03.2017.

www.troisdorf.de/stiftung-illustration/lexikon.htm?spalte=2, Stand: 25.01.2017.

wikipedia.org/wiki/Al%C3%AC_Terme, Stand: 13.03.2017.

3.7 Namentlich nicht gekennzeichnete Beiträge

Gauleiter. Es ist das deutsche Herz, 1954, in: *Der Spiegel* H. 54, S. 10–12, abrufbar unter
www.spiegel.de/spiegel/print/d-28958092.html, Stand: 13.03.2017.

Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer, in: *Der Eisenbahnfachmann* vom 01.12.1961,
(Rubrik: *Das gute Buch*), o. P.

Michael Ende: Jim Knopf und die Wilde 13, 1963, in: *Kunst- und Werkerziehung* H. 1 (Rubrik:
Schrifttum und Bildgut), S. 31.

Neues vom Räuber Hotzenplotz, 1969/1970, in: *Bulletin Jugend + Literatur* H 1, (Probeheft,
Rubrik: *Kritik. Kinderbücher*), S. 31f.

Noch einmal „Hotzenplotz“. *Otfried Preußlers „Hotzenplotz 3“*, 1974, in: *Bulletin Jugend + Literatur* H. 9, S. 14.

Zur Jugendbuchwoche vom 4.–11. November 1961, 1961, in: *Bochumer Blätter* H. 45, S. 11
[Autorenkürzel: B. L.].

4 Werkverzeichnis

4.1 Karikaturen und Texte in der Soldatenzeitung *Front und Heimat* (1941–1945)

Ausgabe 27, 26. April 1941

- S. 32: *Deutscher Soldaten-Frühling*, Bildfolge aus drei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 30, 17. Juni 1941

- S. 21: *Phantasien nach dem 60. Kilometer*, Bildfolge aus zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften
S. 26: *Lied der Jäger*, Gedicht mit Zeichnung

Ausgabe 31, 3. Juli 1941

- S. 22: *Phantasien nach dem 60. Kilometer*, Bildfolge aus zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 34, 26. August 1941

- S. 29: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 47, 16. April 1942

- S. 22: Bildfolge aus vier Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 48, 1. Mai 1942

- S. 22: *Soldaten unter sich*, Bildfolge aus vier Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 49, 20. Mai 1942

- S. 10: zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften
S. 11: drei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 50, 4. Juni 1942

- S. 19: „*Front und Heimat*“ an allen Fronten, Bildfolge aus vier Zeichnungen mit Bildunterschriften
S. 22: Zeichnung mit Bildunterschrift
S. 28: *Wegen Einberufung geschlossen*, Gedicht mit Zeichnung
S. 30: zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 51, 21. Juni 1942

- S. 20: *Spieße*, Gedicht mit Zeichnung
S. 22: *Ruhe zwischen Sonnenblumen*, Gedicht mit Zeichnung
S. 30: zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften
S. 32: *Wenn der Vater mit dem Sohne*, Bildfolge aus vier Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 52, 8. Juli 1942

- S. 12: *Mein Kompanie-Spezal*, Gedicht mit Zeichnung

- S. 13: *Zeichner untereinander*, eine Zeichnung von Tripp, Gestaltung der Seite mit Eberhard Neef
- S. 18: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 23: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 30: *Auf Ernte-Urlaub*, Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 53, 28. Juli 1942

- S. 10: *Sonntag ist's*, Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 22: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 23: *Telegraphenstange im Osten*, Gedicht mit Zeichnung
- S. 30: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 31: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 54, 17. August 1942

- S. 12: *Hundert Gramm*, Gedicht mit Zeichnung
- S. 13: drei Zeichnungen mit Bildunterschriften
- S. 19: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 23: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 55, 2. September 1942

- S. 12f: *Soldat ohne Tabak*, Text mit Zeichnung
- S. 22: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 28: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 30: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. [?]: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 56, 22. September 1942

- S. 30: zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 57, 19. Oktober 1942

- S. 22: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 28: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 29: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 30: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 58, 5. November 1942

- S. 22f: *Hannibal*, Text
- S. 23: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 59, Weihnachten 1942

- S. 21ff: *Der Soldat und die Pelzkapuze*, Text

- S. 22 Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 30: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 60, 16. Dezember 1942

- S. 20f: *Pst, ein Soldat will schlafen*, Text mit Zeichnung
- S. 22: Bildfolge aus vier Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 61, 8. Januar 1943

- S. 28f: *Kleinigkeiten! Moralinsaures über russische Kleinhaustiere*, Text mit
Titelzeichnung

Ausgabe 62, 26. Januar 1943

- S. 22: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 64, 1. März 1943

- S. 30: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 65, 18. März 1943

- S. 30: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 67, 1. Mai 1943

- S. 20f: *Einst wird kommen der Tag...*, Text
- S. 22: *Ein Kilometer Verbandsstoff*, Bildfolge aus vier Zeichnungen mit
Bildunterschriften

Ausgabe 68, 20. Mai 1943

- S. 12 f.: *Lob auf den Infantristen*, Text mit Titelzeichnung
- S. 22: *Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht sorgen oder der Krug tippelt so
lange, bis er Blasen hat*, Zeichnung
- S. 23: *Straßenlied der Grenadiere*, handschriftlicher Text mit Randzeichnungen
- S. 31: *Der moderne Infantrist. Von Ogfr. F. J. Tripp*, Kombination aus handschriftlichem
Text und Zeichnungen

Ausgabe 69, 9. Juni 1943

- S. 8: *Der letzte Wunsch des Artilleristen*, Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 11ff: *Sieben rauchlose Tage. Die Geschichte einer Artillerie-B-Stelle im Lande der
Mitternachtssonne*, Text mit fünf Textzeichnungen
- S. 21: *Artilleristen-Belehrung*, Gedicht mit Zeichnung
- S. 25: *Kleine und große Brocken*, Bildfolge aus fünf Zeichnungen mit Bildunterschriften
- S. 30: Zeichnung mit handschriftlichem Text im Bild

Ausgabe 70, 28. Juni 1943

- S. 31: Bildfolge aus vier Zeichnungen mit Bildunterschriften
- S. 32: *Flieger aus der Gebirgsjägerperspektive*, Bildfolge aus fünf Zeichnungen mit
Bildunterschriften

Ausgabe 71, 15. Juli 1943

- S. 12f.: *Der Mann mit den großen Bergschuhen*, Text mit drei Zeichnungen
- S. 28f.: *Das kunterbunte Jäger-ABC. Von Arsch bis Zenzi*, handschriftliches Gedicht mit Titel- und Randzeichnungen
- S. 32: *Aus dem Jäger-Alltag*, drei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 72, 4. August 1943

- S. 13: *Ernteurlaub*, handschriftliches Gedicht mit Randzeichnungen
- S. 21ff: *Nächtliche Freuden*, Text
- S. 30: zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 73, 23. August 1943

- S. 12f: *Männer ohne Orden*, Text mit zwei Zeichnungen und illustrierter Initiale
- S. 20: *Pionier Maier Zwo besucht seine Braut*, handschriftlicher Text mit Zeichnungen und Titelzeichnung
- S. 21: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 74, 16. September 1943

- S. 22: *Komplizierte Sachen*, zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften
- S. 23: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 29: zwei Zeichnungen mit Kurztext
- S. 30: *Sanitäter!!*, Text

Ausgabe 75, 5. Oktober 1943

- S. 10: *Licht aus der Heimat*, Text
- S. 26: zwei Zeichnungen
- S. 32: *Der Nachwuchs*, Bildfolge aus vier Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 76, 21. Oktober 1943

- S. 21: *Strippenzieher*, Kombination aus Zeichnungen mit Bildunterschriften
- S. 31: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 77, 4. November 1943

- S. 7: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 12: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 20f: *Kleine Liebe zur kleinen Frontzeitung*, Text mit Titelzeichnung
- S. 21: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 28f: *DAS PORTRÄT. Tragödie in drei Akten von F. J. Tripp*, Text mit sechs Zeichnungen

Ausgabe 78, 19. November 1943

- S. 16: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 20ff: *Große Umwege. Ein Muli erzählt aus seinem Leben*, Text
- S. 22: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 29: zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 79, Weihnachten 1943

- S. 29: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 30: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 80, Neujahr 1944

- S. 20f: *Einer pendelt zwischen den Jahren*, Text
- S. 21: *Prost Neujahr!!*, Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 26: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 81, 17. Januar 1944

- S. 10ff: *Die Genesendenkompanie. Rangierbahnhof der alten Kriegerseele*, Text
- S. 13: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 30: *Die Religion der Einfältigen*, Text mit Zeichnung
- S. 31: zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 82, 1. Februar 1944

- S. 20ff: *Hüttenduett mit Urlaubsschein*, Text
- S. 22: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 26: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 31: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 83, 24. Februar 1944

- S. 15: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 20f: *Pjotr, mein Hund. Die Geschichte eines Soldatenköters*, Text
- S. 21: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 22: Zeichnung mit Bildunterschrift
- S. 28: zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 84, 6. April 1944

- S.23: *Schwäbische Liebesweisheiten. Aus der Jägerperspektive*, Bildfolge aus vier Zeichnungen mit Bildunterschriften und Titelzeichnung
- S.27: zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 85, 26. April 1944 (kleineres Format)

- S. 12–16: *Urlaubsfahrt ins Gebirge*, Text

- S. 32: *Vorsicht! Schwere Kaliber!*, Bildfolge aus vier Zeichnungen mit Bildunterschriften und Titelzeichnung

Ausgabe 86, 23. Mai 1944

- S. 26: Zeichnung mit Bildunterschrift
S. 29: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 87, 5. Juni 1944

- S. 13: Zeichnung mit Bildunterschrift
S. 14: *Fehlgeschlagene Frühlingsoffensive*, Bildfolge aus vier Zeichnungen mit Bildunterschriften und Titelzeichnung
S. 22: Zeichnung
S. 29: *Tierschutz im Osten*, Bildfolge aus vier Zeichnungen mit Bildunterschriften
S. 32: *Kleine Neuerungen an der Ostfront*, Bildfolge aus drei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 88, 27. Juni 1944

- S. 21: Zeichnung mit Bildunterschrift
S. 23: *Trübe Urlaubserfahrung*, Zeichnung mit Bildunterschrift
S. 28: *Soldatenabschied*, Bildfolge aus zwei Zeichnungen mit Bildunterschrift

Ausgabe 89, 17. Juli 1944

- S. 29: zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften
S. 31: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 90, 13. August 1944

- S. 10: Zeichnung mit Bildunterschrift
S. 26: *Tücke des Objekts*, Bildfolge aus zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 91, 3. September 1944

- S. 26: Zeichnung mit Bildunterschrift
S. 28: Zeichnung mit Bildunterschrift
S. 29: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 92, 24. September 1944

- S. 22: *Die große eiserne Ruhe*, Text mit Zeichnung
S. 30: *Jagd nach Läusen. BEOBACHTET UND GEZEICHNET VON FRANZ JOSEF TRIPP*, Bildfolge aus drei Zeichnungen mit Bildunterschriften und Titelzeichnung

Ausgabe 93, 15. Oktober 1944

- S. 8: Zeichnung mit Bildunterschrift
S. 26: Zeichnung mit Bildunterschrift

S. 29: Zeichnung mit Bildunterschrift

S. 32: *Landser unter sich*, Bildfolge aus vier Zeichnungen mit Bildunterschrift und Titelzeichnung

Ausgabe 94, 5. November 1944

[o. P.]: *Sieben Jahre Barras. ERINNERUNGEN EINES ALTEN STABSGEFREITEN NEUER ART. VON F. J. TRIPP*, doppelseitige Text-Bild-Kombination mit acht Zeichnungen und Titelzeichnung

Ausgabe 95, 19. November 1944

S. 22: *Schüttelreime* („Von K.v. Rhein/Zeichnungen von F. J. Tripp“)

S. 28: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 96, Weihnachten 1944

S. 20: *Weihnachtswünsche*, vier Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 97, Neujahr 1945

S. 1 Titelzeichnung

S. 21: Zeichnung mit Bildunterschrift

S. 23: Zeichnung mit Bildunterschrift

S. 28: zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften

S. 30: zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften

Ausgabe 98, 21. Januar 1945

S. 13: zwei Zeichnungen mit Bildunterschriften

S. 16: Zeichnung mit Bildunterschrift

S. 32: *Das Land, wo die Zitronen blüh'n. Kleiner Bilderbogen von Stgfr. F. J. Tripp*, Bildfolge aus fünf Zeichnungen mit Bildunterschriften und Titelzeichnung

Ausgabe 99, 15. Februar 1945

S. 9: Zeichnung mit Bildunterschrift

S. 23: Zeichnung mit Bildunterschrift

Ausgabe 100, 12. März 1945

S. 20f: *Eine Soldaten-Zeitung erzählt...*, doppelseitige Bildfolge mit Bildunterschriften aus neun Zeichnungen und Titelzeichnung

Ausgabe 101, 3. April 1945

S. 7: Zeichnung mit Bildunterschrift

S. 15: Zeichnung mit Bildunterschrift

S. 23: Zeichnung mit Bildunterschrift

4.2 Werbegrafik²²⁴ (1949–1978)

50er-Jahre

Verkehrsamt der Gemeinde Schwangau/Allgäu (Hrsg.), 1955, *Schwangau. Hohenschwangau. Dorf der Königsschlösser*, Faltprospekt (Impressumsangaben: Farbfotos: Karl Singer, Schwangau; Gestaltung: F. J. Tripp, Tiefenbach/Oberstdorf; Druck: Keller-Druck Füssen; Prospektschutzgebühr: DM -,10²²⁵).

60er-Jahre

Kurverwaltung Oberstdorf im Allgäu (Hrsg.), 1960, *Oberstdorf Allgäu. Heilklimatischer Kurort 843-2000 m*, Faltprospekt (Entwurf: F. J. Tripp, Tiefenbach bei Oberstdorf; Klischees: Graph. Kunstanstalt A. Eckert, Augsburg; Druck: Buchdruckerei J. Eberl KG, Immenstadt i. Allg.), abrufbar unter: www.huimat.de/chronik/prospekte/winter-1960-61.html, Stand: 10.03.2017.

Gästezimmer-Verzeichnis Oberstdorf, Winter 1960/1961, abrufbar unter: www.huimat.de/chronik/prospekte/winter-1960-61.html, Stand: 10.03.2017.

Postamt Oberstdorf, Postamt Hindelang, Verkehrsunternehm. „Komm mit“, *Sommerfahrplan 1964*, Titelblatt, abrufbar unter: www.oberstdorf-online.info/personen/tripp-grafiken.html, Stand: 10.03.2017.

Kurverwaltung 8974 Oberstaufen (Hrsg.), 1965, *Oberstaufen. Allgäu 800-1880 m*, Faltprospekt (Impressumsangaben: Grafik: F. J. Tripp, Tiefenbach; Fotos: F. Heimhuber, Sonthofen; Text: F. Haug; Fruck: Buchdruckerei Holzer, Weller im Allgäu).

Postamt Oberstdorf, Postamt Hindelang, Verkehrsunternehmen „Komm mit“, *Sommerfahrplan 1965*, Titelblatt, abgerufen unter: www.oberstdorf-online.info/personen/tripp-grafiken.html, Stand: 26.04.2013.

Postamt Oberstdorf, Postamt Hindelang, Verkehrsunternehmen „Komm mit“, *Sommerfahrplan 1966*, Titelblatt, abrufbar unter: www.oberstdorf-online.info/personen/tripp-grafiken.html, Stand: 26.04.2013.

Postamt Oberstdorf, Postamt Hindelang, Verkehrsunternehmen „Komm mit“, *Sommerfahrplan 68*, Titelblatt, abrufbar unter: www.oberstdorf-online.info/personen/tripp-grafiken.html, Stand: 10.03.2017.

Gemeinschaftsverkehr Post – „Komm mit“, *Oberallgäuer Sommerfahrplan 69*, abgerufen unter: www.oberstdorf-online.info/personen/tripp-grafiken.html, Stand: 26.04.2013.

Kurverwaltung 898 Oberstdorf (Hrsg.), 1969: *Oberstdorf*, Faltprospekt (Impressumsangaben: Grafik/Gestaltung: F. J. Tripp, Tiefenbach; Fotos: Heimhuber, Paulette, Truöl; Druck: Graphische Betriebe J. Eberl KG, Betrieb Immenstadt).

70er-Jahre

Gemeinschaftsverkehr Post – „Komm mit“, *Oberallgäuer Sommerfahrplan 70*, abgerufen unter: www.oberstdorf-online.info/personen/tripp-grafiken.html, Stand: 26.04.2013.

Kurverwaltung Oberstdorf (Hrsg.), 1970, *Oberstdorf. Ferien ohne Risiko in lebensfroher Atmosphäre*, geheftetes Prospekt (Impressumsangaben: Gesamtgestaltung: Tripp; Fotos:

²²⁴ Die Quellen werden in diesem Werkbereich – entsprechend den beiden anderen Bereichen und der Betrachtung innerhalb der Analyse – nicht alphabetisch, sondern chronologisch sortiert. Quellen ohne Jahr werden am Schluss aufgeführt.

²²⁵ Die Impressumsangaben werden hier als Zitat übernommen und nicht angeglichen bzw. vereinheitlicht.

Truöl, Heimhuber, Müller-Jim, Vogler, Paulette; Druck: Graphische Betriebe J. Eberl KG, Immenstadt).

Michael Ende. Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer, Plakat zur Signierstunde von Michael Ende am 31. Mai 1970 auf der DIDACTA-Mustermesse Basel.

Verkehrsamt Fischen-Langenwang (Hrsg.), 1971, *Langenwang vor Oberstdorf. Oberallgäu*, Faltprospekt (Impressumsangaben: Grafik: F. J. Tripp, Tiefenbach; Fotos: O. Klaus 4, Heimhuber 3, H. Grill 1, J. Maier 1, J. Bollwein 1; Text: T. Vogler; Druck: F. Oechelhäuser, 896 Kempten [Allgäu], Schutzgebühr: 20 Pf.).

Postamt Immenstadt, *Sommerfahrplan 1972*, abrufbar unter: www.oberstdorf-online.info/personen/tripp-grafiken.html, Stand: 26.04.2013.

Verkehrsamt Fischen im Allgäu (Hrsg.), 1972, *Fischen Oberallgäu 760-1000 m. Wintersportplatz und Luftkurort*, Faltprospekt (Impressumsangaben: Grafik: F. J. Tripp, Tiefenbach; Fotos: Heimhuber, Sonthofen [7]; Otto Klaus, Fischen [4]; Text: T. Vogler; Druck: Eberl, Immenstadt-Sonthofen [Allgäu]; Schutzgebühr 20 Pf).

Verkehrsamt Fischen im Allgäu (Hrsg.), 1973, *Fischen Oberallgäu 760-1000 m*, Faltprospekt (Impressumsangaben: Grafik: F. J. Tripp, Tiefenbach; Fotos: O. Klaus 3; Heimhuber 5; H. Grill 2; E. Karg 1; Text: T. Vogler; Druck: Eberl, Immenstadt-Sonthofen [Allgäu]; Schutzgebühr 20 Dpf).

ohne Jahr

Die Krönung des Urlaubs: eine Fahrt mit der Kanzelwandbahn, Titelblatt, abgerufen unter: www.oberstdorf-online.info/personen/tripp-grafiken.html, Stand: 08.04.2013.

Jahn an der Nebelhornbahn Oberstdorf (Ladengeschäfte), zweiseitig gestaltete Plastiktüte.

Luftkurort Fischen, Hinweis auf Prospekte, Skizze.

Mein Tip. Neue Skischule Oberstdorf, Aufkleber/T-Shirt-Druck.

Sei kein Schlumpf. Halt Oberstdorf und seine Landschaft sauber, Plakat.

Steinau an der Straße. Das Tor zur Rhön, zum Spessart und zum Vogelsberg, Plakat.

4.3 Illustrationen und eigene Bücher (1938–1978)

4.3.1 Illustrationen

1956

Hellberg, Thomas (alias Kaiser, Hans K.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1956, *Im Banne des roten Planeten*, Stuttgart: K. Thienemanns.

Hellberg, Thomas (alias Kaiser, Hans K.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1956, *Raumstation Terra I.*, Lengerich (Westf.): Klein (Hirundo-Bücher, Bd. 12).

Schwab, Gustav; Lehr, Hans; Tripp, Franz Josef (Ill.); Hof, Inge (Ill.), 1956, *Deutsche Volks- und Heldensagen. Für die Gegenwart neu erzählt von Hans Lehr*, Lengerich (Westf.): Klein (Hirundo-Bücher, Bd. 18).

1957

Beecher-Stowe, Harriet; Lehr, Hans; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1957, *Onkel Toms Hütte. Neu erzählt von Hans Lehr*, Lengerich (Westf.): Klein (Hirundo-Bücher, Bd. 19).

Held, Georg (Bearb.); Svendsen, Marianne (fremdspr. Zusammenfassungen); Tripp, Franz Josef (grafische Gestaltung), 1957, *Monographie des Tabaks. 2. Almanach. Die Tabakzeitung*, Mainz: Mainzer Verlagsanstalt/Will und Rothe.

Lehr, Hans; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1957, *Der Herr der Wildnis*, Lengerich (Westf.): Klein (Hirundo-Bücher, Bd. 25).

Lillegg, Erica; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1957, *Feuerfreund*, Stuttgart: K. Thienemanns.

Regenberg, Toni; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1957, *Der Rhein fließt nicht ins Mittelmeer*, Stuttgart: K. Thienemanns.

1958

Hellberg, Thomas (alias Kaiser, Hans K.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1958, *Mondstation Helicon*, Lengerich (Westf.): Klein (Hirundo-Bücher, Bd. 40).

Kaiser, Hans K.; Tripp, Franz Josef (Umschlagzeichnung), 1958, *Der künstliche Mond*, Stuttgart: K. Thienemanns.

Kaiser, Hans K.; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1958, *Raumschiff Hesperos auf großer Fahrt. Vorstoß zum Abendstern*, Bamberg/Wiesbaden: Bayer. Verl. Anst.

Preußler, Otfried; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1958, *Bei uns in Schilda*, Stuttgart: K. Thienemanns.

Robbin, Jen; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1958, *Zwischen den Sternen lauert Gefahr. Ein Forscher und zwölf Jungen im Weltraum*, Lengerich (Westf.): Klein (Hirundo-Bücher, Bd. 49).

Verne, Jules; Lorenz, Kurt (Bearb.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1958, *Die Reise zum Mond und Die Reise um den Mond*, Lengerich (Westf.): Klein (Hirundo-Bücher, Bd. 66).

1959

Aurich, Fred; Paysan, Hans; Paysan, Klaus; Tripp, Franz Josef (typografische Gestaltung), 1959, *Die Welt der großen Stadt*, Stuttgart: K. Thienemanns.

Gordon, Fred; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1959, *Endstation Sirius*, Lengerich (Westf.): Klein, (Hirundo-Bücher, Bd. 59).

1960

- Buckeridge, Anthony; Schmädel, Elisabeth von (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1960, *Fredys Hütte am Teich. Die lustigen Abenteuer der Jungen von Linbury*, Köln: Schaffstein.
- Denecke, Gerhard; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1960, *Gesund in die Kurve. 2 Dutzend ärztliche Rezepte für Autofahrer*, München: ADAC-Verl.-Ges./Ehrenwirth.
- Ende, Michael; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1960, *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Gordon, Fred; Tripp, Franz Josef, 1960, *Im Banne von Atlantis. Eine abenteuerliche Geschichte um eine versunkene Welt*, Lengerich (Westf.): Klein (Hirundo-Bücher, Bd. 81).

1961

- Bentz, Hans G.; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1961, *Alle meine Autos: Herrenfahrers Lust und Leid*, München: Ehrenwirth.
- Buckeridge, Anthony; Schmädel, Elisabeth von (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1961, *Immer dieser Fredy! Lustige Erlebnisse und Streiche der Jungen von Linbury*, Köln: Schaffstein.
- De Jong, Meindert; Voelker, Leopold (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1961, *Das schneeweiße Kätzchen. Eine Erzählung für Kinder*, Köln: Schaffstein.
- Herje, Emil; Morgenstern, Marie (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1961, *Entscheidung am Fjord. Die Geschichte einer Jungenfreundschaft*, Köln: Schaffstein.
- Spang, Günter; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1961, *Williwack. Die Abenteuer eines höflichen Pinguins*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Sutermeister, Theo; Stracke, Erika; Schreiweis-Mayer, Greta; Brakenhoff, Sigune Erath; Hagen-Thorn, Ruth von (Ill.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1961, *Kasperlspiele. Hans Großmaul und der Spaßmacher. Kasperls und Mirakulus oder Bestrafter Vorwitz. Das Spiel von der gefräßigen Frau. Die Hexe Trilliwatsch. Mit Spielanleitungen und Textillustrationen*, Stuttgart: K. Thienemanns.

1962

- Ende, Michael; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1962, *Jim Knopf und die Wilde 13*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Göbels, Hubert; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1962, *Das Häuslein Siebenbein*, Dortmund: Crüwell.
- Mansbridge, Pamela; Kaufmann, Katrin (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1962, *Blumen von Peggy*, Köln: Schaffstein.
- Preußler, Otfried; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1962, *Der Räuber Hotzenplotz. Eine Kasperlgeschichte*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Preußler, Otfried; Tripp, Franz Josef (Einbandzeichnung), 1962, *Der Räuber Hotzenplotz. Bearbeitung für die Bühne*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Spang, Günter; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1962, *Das Haus in der Sonnenblumenstraße*, Balve (Westf.): Engelbert.
- Tripp, Franz Josef (Ill.), 1962, *Die Heiligen Drei Könige. Mit Spielanleitung, Noten und Textillustrationen*, Stuttgart: K. Thienemanns (Thienemanns Spielbücher, Weihnachtsspiele).

1963

- Buckeridge, Anthony; Schmädel, Elisabeth von (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1963, *Fredys Tagebuch. Lustige Erlebnisse zweier Freunde*, Köln: Schaffstein.
- Friedrich, Otto Herbert; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1963, *Fibel für den Bücherfreund. Kleines Taschenbuchlexikon über den Umgang mit Büchern und deren Behandlung für den buchfreundlichen Laien*, Konstanz: Rosgarten.
- Göbels, Hubert; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1963, *Pieps, Sohn, Knübbelchen und ich. Eine heitere Familiengeschichte*, Dortmund: Crüwell.
- Rechlin, Eva; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1963, *Hafengasse Nr. 8. Eine Geschichte von allerlei merkwürdigen Dingen*, Balve (Westf.): Engelbert.
- Reitmann, Erwin; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1963, *Mein guter Onkel Ben*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Richter, Hans Peter; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1963, *Eine Reise um die Erde*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.
- Spang, Günter; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1963, *Heut spielt Gottlieb Fabelhaft. Eine Bilderbuchgeschichte*, Stuttgart: K. Thienemanns.

1964

- Blixt, Gösta; Bonin, Tabitha von (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1964, *Wettlauf zur Brezelgasse*, Köln: Schaffstein.
- Breuel, Max; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1964, *Maximilian und der Mond*, Stuttgart: Loewes.
- Friedrich, Otto Herbert; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1964, *Kleine Hausmusikfibel. Für Musikfreunde erdacht*, Konstanz: Rosgarten.
- Johansson, Kerstin; Franke, Margot (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1964, *Spielhäuschen Spatzennest*, Köln: Schaffstein.
- Kolb, Aegidius; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1964, *Ottobeuren. Schicksal einer schwäbischen Reichsabtei*, Augsburg: Verl. Winfried-Werk in Komm.
- Lillegg, Erica; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1964, *Peps*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Möking, Bernhard; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1964, *Sagen und Schwänke vom Bodensee*, Konstanz: Rosgarten.
- Oertel, Ferdinand; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1964, *Eine Tochter namens Regina. Allen Eltern zu Nutz und Frommen vorgestellt*, Essen: Fredebeul & Koenen.
- Pabel, Inge; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1964, *Das Fest vom großen Ü*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Reif, Irene; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1964, *Bibi findet eine Mutter*, Stuttgart: Loewes.
- Reitmann, Erwin; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1964, *Das Ypsilon am Bahndamm*, Stuttgart: K. Thienemanns.

1965

- Buckeridge, Anthony; Schröder, Elisabeth (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1965, *Drei Tips für Fredy. Lustige und überraschende Erlebnisse zweier Freunde*, Köln: Schaffstein.
- Cénac, Claude; Bischof, Marianne (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1965, *Auf vier Pfoten ins Abenteuer*, Balve (Westf.): Engelbert.

Gies, Karl Heinz; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1965, *Leuchtturm Josefine. Die Erlebnisse von Kapitän außer Diensten Ephraim Smoky, dem Papageien Admiral und der weißen Maus Josefine*, Stuttgart: K. Thienemanns.

Haar, Jaap ter; Schwab-Mom, Bianca (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1965, *Das Häuschen bei den 13 Buchen*, Bayreuth: Loewes [= 1965a].

Haar, Jaap ter; Schwab-Mom, Bianca (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1965, *Uli und die 13 Buchen*, Stuttgart: Loewes [= 1965b].

Kusenberg, Kurt; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1965, *Der ehrbare Trinker. Eine bacchische Anthologie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Pabel, Inge; Grauel von Mandelsloh, Elisabeth (Ill.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1965, *Bimm und Bamm, die Zwillinge*, Wien/München/Zürich: Breitschopf.

Reif, Irene; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1965, *Drei erleben Sommerferien*, Stuttgart: Loewes [= 1965a].

Reif, Irene; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1965, *Drei reisen in den Winter. Erlebnisse in Südtirol*, Bayreuth: Loewes [= 1965b].

Rieple, Max; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1965, *Sagen und Schwänke vom Schwarzwald*, Konstanz: Rosgarten.

1966

Brustgi, Franz Georg; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1966, *Sagen und Schwänke von der Schwäbischen Alb*, Konstanz: Rosgarten.

Grözingen, Wolfgang; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1966, *Als ich im Traum der Kaiser war. Kinder erzählen ihre Träume*, München: Schneider.

Haar, Jaap ter; Schwab-Mom, Bianca (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1966, *Uli, Vaters kleiner Helfer*, Bayreuth: Loewes.

Preußler, Otfried; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1966, *Das kleine Gespenst*, Stuttgart: K. Thienemanns.

Reif, Irene; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1966, *Drei halten zusammen*, Bayreuth: Loewes.

Trenker, Luis; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1966, *Luis Trenker erzählt*, München: Schneider.

Ulrici, Rolf; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1966, *Der Elefant im Porzellanladen. Eine total verrückte Geschichte*, München: Schneider.

Weitnauer, Alfred; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1966, *Der schwäbische Homer*, Kempten (Allgäu): Verlag für Heimatpflege.

1967

Bernhard von Luttitz, Marieluise; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1967, *Nina, das kleingroße Mädchen*, Bayreuth: Loewes.

Broekman, Tiny; Schwab-Mom, Bianca (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1967, *Die zaubernden Zwillinge*, Bayreuth: Loewes.

Buckeridge, Anthony; Schmädell, Elisabeth von (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1967, *Fredy und der Astronautenklub. Neue Einfälle, Abenteuer und lustige Streiche zweier Freunde*, Köln: Schaffstein.

- Burnett, Frances Hodgson; Berger, Maria (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1967, *Der kleine Lord*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.
- Himmel, Adolf; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1967, *Frederico Oktopod und Tünne Tintenfisch*, Gütersloh: S. Mohn.
- Holzer, Fridolin; Tripp, Franz Josef (Vorsatzzeichnungen), 1967, *Der Westallgäuer Heimatdichter Fridolin Holzer*, Weiler im Allgäu: Wolfgang Holzer.
- Kernmayr, Hans Gustl; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1967, *Der Pepperl und ich*, München: Schneider.
- Kruse, Max; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1967, *Zwilling Luftballon*, Düsseldorf: Hoch.
- Kubasch, Ilse; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1967, *Tims große Reise*, Bayreuth: Loewes.
- Laughlin, Florence; Schmädel, Elisabeth von (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1967, *Das Rätsel von Querida*, Köln: Schaffstein.
- Lornsen, Boy; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1967, *Robbi, Tobbi und das Fliewatüüt*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Münster, Agnes; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1967, *Ich und der Schlossgeist*, München: Schneider.
- Schröter, Karl-Heinz W. ; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1967, *Der nachtneugierige Benno*, Stuttgart: Herold.
- Spang, Günter; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1967, *Linda das Känguruh*, Freising: Sellier (Kinderbuchreihe der Steiff-Tiere).

1968

- Gies, Karl Heinz; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1968, *Seemaus Josefine. Karl Heinz Gies erzählt neue Erlebnisse von Kapitän außer Diensten Ephraim Smoky, dem Papageien Admiral und der weißen Maus Josefine*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Grober, Gustav; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1968, *Der Räuber und seine Brüder*, München u. a.: Domino.
- Kernmayr, Hans Gustl; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1968, *Ihr verflixten Lausbuben. Neue Geschichten von Pepperl und Gustl*, München: Schneider.
- Rechlin, Eva; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1968, *Der liederliche Ferdinand*, Heilbronn: Salzer.
- Rösener, Inge; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1968, *Der Hund, der Käptn heißt*, München: Schneider.
- Schaaf, Karlheinz; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1968, *Sagen und Schwänke aus Oberschwaben*, Konstanz: Rosgarten.
- Schrader, Werner; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1968, *Pico-Piki und das Zauberrohr*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Slaby, Zdeněk Karel (Idee) u. a. (Text); Preußler, Otfried (dt. Bearb.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1968, *Das Geheimnis der orangenfarbenen Katze*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Süßmann, Christel; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1968, *Wir Hohbergkinder*, Düsseldorf: Hoch.

1969

- Bradbury, Bianca; Wegener, Helga Marianne (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1969, *Geheimbund Drei Schlüssel*, Balve (Westf.): Engelbert.

- Brustgi, Franz Georg; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1969, *Sagen und Schwänke vom Neckar- und Unterland*, Konstanz: Rosgarten.
- Byers, Irene; Laufs, Christa (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1969, *Silka der Seehund*, Stuttgart: Herold.
- Kernmayr, Hans Gustl; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1969, *Ich und mein Mops*, München/Wien: Schneider.
- Kernmayr, Hans Gustl; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1969, *Pepperl und Gustl, die Unverbesserlichen*, München: Schneider.
- Lundgren, Max; Dohrenburg, Thyra (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1969, *Der Junge mit den Goldhosen*, Hamburg: Oetinger.
- Preußler, Otfried; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1969, *Neues vom Räuber Hotzenplotz*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Rieple, Max; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1969, *Sagen und Schwänke vom Oberrhein*, Konstanz: Rosgarten.
- Ruck-Pauquët, Gina; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1969, *Wa-ta-wah*, Gütersloh: Bertelsmann-Jugendbuchverlag.
- Ruppert & Co-Verlag (Hrsg.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1969, *Sukalapa. Märchen aus fernen Ländern*, Füssen: Ruppert.
- Stalman, Reinhart; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1969, *Gille und der Gammler*, München: Schneider.
- Unbehaun, Klaus; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1969, *Filmthemen klipp und klar. 50 getestete Rezepte für amüsante Kurz-Farbfilme*, Winterthur/München: Gemsberg.

1970

- Baumgärtner, Alfred Clemens; Künnemann, Horst (Hrsg.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1970, *Lesebuch für Schulen. Auswahl 3* [3. Schuljahr], Bochum: Ferdinand Kamp.
- Blyton, Enid; Born, Walter (Ill.); Tripp, Franz Josef (Einband), 1970, *Geheimnis um eine giftige Feder*, Wien: Tosa.
- Boshell, Gordon; Künnemann, Horst und Ingrid (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1970, *Käpten Cobwebb. Eine ganz unerhörte, abenteuerliche und spannende Seeräuber Geschichte*, Hamburg: Oetinger.
- Hahn, Annemarie; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1970, *Die Fahndung läuft*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.
- Kernmayr, Hans Gustl; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1970, *Felix, der Meisterdetektiv*, München/Wien: Schneider.
- Kernmayr, Hans Gustl; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1970, *Mein Mops ist der Größte*, München/Wien: Schneider.
- Kernmayr, Hans Gustl; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1970, *Pepperl und Gustl suchen den lieben Herrgott*, München/Wien: Schneider.
- Kloss, Erich; Kloss, Hildegard (Neubearb.); Klaassen, Sybille (Ill.); Tripp, Franz Josef (Einbandbild), 1970, *Tobby lernt alles*, München/Wien: Schneider.
- Rechlin, Eva; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1970, *Das Ungeheuer von Klippeneiland*, Sankt Augustin: Steyler.

Ruck-Pauquët, Gina; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1970, *Drei kleine Nikoläuse*, Gütersloh: Bertelsmann-Jugendbuchverlag.

Twain, Mark; Fabian, Franz (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1970, *Tom Sawyer auf Weltreise*, Wien/ Heidelberg: Ueberreuter.

Volk, Trude; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1970, *Der Maikäferkrieg und andere Geschichten*, Wien/- Heidelberg: Ueberreuter.

1971

Gräter, Carlheinz; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Sagen und Schwänke aus Franken*, Konstanz: Rosgarten.

Heuck, Sigrid; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Emilio Feuerrohr*, Gütersloh: Bertelsmann-Jugendbuchverlag (Sternchenbilderbücher).

Jannausch, Doris; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Meffi, der kleine feuerrote Teufel*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.

Kernmayr, Hans Gustl; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Felix und die Schwarzen Hunde*, München/Wien: Schneider.

Lenzen, Hans Georg; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Ich bin der Tankwart August Klatt*, Gütersloh: Bertelsmann-Jugendbuchverlag (Sternchenbilderbücher).

Nöstlinger, Christine; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Mr. Bats Meisterstück oder die total verrückte Oma. Ein Science-fiction-Märchen für größere Kinder*, Hamburg: Oetinger.

Ozolins, Elza (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Der verkaufte Traum. Märchen aus fernen Ländern*, Füssen: Ruppert.

Prugel, Gisela; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Der blaue Julius*, Hamburg: Oetinger.

Rechlin, Eva; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Windstoß aus Jarusalah*, St. Augustin: Steyler.

Robertson, Keith; Schönfeldt, Sybil Gräfin (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Die Lausbuben-AG*, Stuttgart: Union.

Roos, Eric; Köster-Ljung, Hanna (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Dreimal M und immer Wirbel*, Köln: Schaffstein.

Ruck-Pauquët, Gina; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Die große Schau*, Gütersloh: Bertelsmann-Jugendbuchverlag (Sternchenbilderbücher).

Ruck-Pauquët, Gina; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Wolfsnase. Die Geschichte eines kleinen Indianerjungen*, Gütersloh u. a.: Bertelsmann-Jugendbuchverlag (Sternchenbilderbücher).

Schrader, Werner; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Käpten Snieders groß in Fahrt*, Freiburg u. a.: Herder.

Schrader, Werner; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Knasterbax und Siebenschütz. Eine Räubergeschichte*, Freiburg (i. Br.) u. a.: Herder.

Slabý, Zdeněk Karel (Idee) u. a. (Text); Krüss, James (dt. Bearb.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Die kleine Windsbraut Edeltraut*, Stuttgart: K. Thienemanns.

Volk, Trude; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1971, *Unser Pony Karlchen*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.

1972

- Cénac, Claude; Bischof, Marianne (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1972, *Hund mit Herz*, Balve (Sauerland): Engelbert.
- Jannausch, Doris; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1972, *Meffi lebt sich ein. Neue Geschichten vom kleinen feuerroten Teufel*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.
- Robertson, Keith; Schönfeldt, Sybil Gräfin (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1972, *Die Babysitter-AG*, Stuttgart: Union.
- Ruoff, Vera; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1972, *Die Töpfchenhexe*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.
- Schrader, Werner; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1972, *Jan Tabak geht aufs Ganze*, Freiburg (i. Br.) u. a.: Herder.
- Schrader, Werner; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1972, *Karl der Dicke und Genossen. Eine Ferienfahrt mit 999 Zwischenfällen*, Freiburg i. Br. u. a.: Herder.
- Tripp, Franz Josef (Ill.), 1972, *Die Maus auf dem Mars. Die schönsten Geschichten aus dem Fabulier-Wettbewerb. 100 Kinder schrieben dieses Buch*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter [München: Betz].
- Wakefield, Sam A.; Rukschcio, Gertrud; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1972, *Wie Tinkigambel seinen Tink verlor*, Balve (Sauerland): Engelbert.
- Weymar, Helga; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1972, *Die Qualze und die sieben Brüder*, Stuttgart: K. Thienemanns.

1973

- Boshell, Gordon; Künnemann, Horst und Ingeborg (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1973, *Ein neuer Fall für Käptn Cobwebb*, Hamburg: Oetinger.
- Buck, Pearl S.; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1973, *Ranjits wilde Freunde*, Balve (Sauerland): Engelbert.
- Huda, Margret (Hrsg.); Tripp, Franz Josef (Ill.); Fotschki, Paul u. a. (Fotos), 1973, *So leben wir. Jungen und Mädchen zwischen zehn und dreizehn erobern ihre Welt*, St. Augustin: Wort und Werk.
- Kernmayr, Hans Gustl; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1973, *Pepperl und Gustl reißen aus*, München/Wien: Schneider.
- Kernmayr, Hans Gustl; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1973, *Verflixte Schule*, München/Wien: Schneider.
- Marginter, Peter; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1973, *Pim*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.
- Preußler, Otfried; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1973, *Hotzenplotz 3. Die endgültig letzte Kasperlgeschichte*, Stuttgart: K. Thienemanns.
- Schrader, Werner; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1973, *In Schinkenbüttel ist der Affe los*, Freiburg i. Br. u. a.: Herder.
- Schrader, Werner; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1973, *Knasterbax als Burggespenst. Eine geisterhafte Räubergeschichte*, Freiburg i. Br. u. a.: Herder.
- Schrader, Werner; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1973, *Pico-Pikis große Reise*, Freiburg i. Br. u. a.: Herder.

Tripp, Franz Josef (Ill.), 1973, *Hirsch Henri in der Badewanne. 70 Kinder schrieben dieses Buch. Die schönsten Geschichten aus dem 2. Fabulier-Wettbewerb*, Wien u. a.: Betz.

Twain, Mark; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1973, *Als Lotse auf dem Mississippi*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.

1974

Antrobus, John; Himmel, Adolf (Übers.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1974, *Der Junge mit den Blinklichtmasern*, Gütersloh: Bertelsmann-Jugendbuchverlag.

Bernhard von Luttitz, Marieluise; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1974, *Nina, das kleingroße Mädchen...will immer wieder anders sein*, München: Goldmann.

Bonzon, Paul-Jacques; Müller, Liane (Ill.); Tripp, Franz Josef (Einband), 1974, *Mamadi und die großen Vögel*, Balve (Sauerland): Engelbert (peb-Bücherei).

Jannausch, Doris; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1974, *Meffi lacht sich ins Fäustchen*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.

Kernmayr, Hans Gustl; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1974, *Verflixte Lehrer*, München/Wien: Schneider.

Schrader, Werner; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1974, *Der verflixte Bahnhofsbau. Der Räuber im Gespensterhaus, das geht bestimmt vergnüglich aus*, Freiburg i. Br. u. a.: Herder.

Schrader, Werner; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1974, *Die Kinder vom Teufelsmoor. Taten und Untaten. Pech, Spiel, Spaß und Glück. 8 Kinder, die sich zu helfen wissen*, Freiburg i. Br. u. a.: Herder.

Storm, Theodor; Tripp, Franz Josef (Einband), 1974, *Pole Poppenspüler*, Balve (Sauerland): Engelbert (peb-Bücherei).

Wippersberg, Walter; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1974, *Konstantin wird berühmt*, Innsbruck/Wien: Obelisk.

1975

Blyton, Enid; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1975, *Geheimnis um einen unsichtbaren Dieb*, Wien: Tosa (Sonderausgabe).

Brender, Irmela; Tripp, Franz Josef (Ill.), 2 1975, *Der Tag, der mir allein gehört. Ein Geburtstagsbuch für ... mit allen guten Wünschen*, Gütersloh: bertelsmann-Lesering.

Brender, Irmela; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1975, *Vier Kerzen im Dezember. Ein Weihnachtsbuch für ... mit allen guten Wünschen*, Gütersloh: Bertelsmann.

Jannausch, Doris; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1975, *Meffi im Zirkus*, Wien: Ueberreuter [= 1975a].

Jannausch, Doris; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1975, *Meffi und der Papagei*, Wien: Ueberreuter [= 1975b].

Ruoff, Vera; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1975, *Die Töpfchenhexe in Mexiko*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.

Schrader, Werner; Tripp, Franz Josef (Einband), 1975, *Karl der Dicke beißt sich durch*, Freiburg i. Br. u. a.: Herder.

Volk, Trude; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1975, *Neues von Pony Karlchen*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.

Wippersberg, Walter; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1975, *Konstantin auf Reisen*, Innsbruck/Wien: Obelisk.

1976

Huby, Felix; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1976, *Vier Freunde auf heißer Spur*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.

Kette, Ursula; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1976, *Kasperle und der Zauberbesen der Hexe Zottelkopf*, Menden (Sauerland): Kibu.

Korschunow, Irina; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1976, *Leselöwen-Stadtgeschichten*, Bayreuth: Loewes.

Ruoff, Vera; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1976, *Die Töpfchenhexe rettet das Geld*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.

Schrader, Werner; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1976, *Schabernackel. Ein Schelm, der durch die Lüfte fliegt und jede Dummheit schnell besiegt*, Freiburg i. Br.: Herder.

Ulrich Winfried (Hrsg.); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1976, *Deutsche Kurzgeschichten. Teil 1, Schuljahr 4/5. Für die Primarstufe*, Stuttgart: Reclam.

1977

Collodi, Carlo; Busch, Anne (Bearb.) ; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1977, *Pinocchio*, Balve (Sauerland): Engelbert.

Fährmann, Willi; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1978, *Vier Freundinnen für Katrin*, Menden (Sauerland): Kibu.

Grund, Josef Carl; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1977, *Inspektor Naseweis*, München/Wien: Schneider.

Huby, Felix (d.i. Hungerbühler, Eberhard); Tripp, Franz Josef (Ill.), 1979, *Felix & Co jagen die Schmugglerbande*, Stuttgart/München: Deutscher Bücherbund (Lizenz des Ueberreuter Verlags Wien/Heidelberg).

Riehl, Matthias; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1977, *Die Zauberküche und viele andere Märchen von morgen und übermorgen*, Berlin: Kloppe.

Ruoff, Vera; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1977, *Die Töpfchenhexe und die Zauberflöte*, Wien/Heidelberg: Ueberreuter.

Schrader, Werner; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1977, *Zwei auf Achse. Lutz und Joachim ziehen los, um einen verschollenen Vater zu finden*, Freiburg (i. Br.) u. a.: Herder.

Slabý, Zdeněk Karel; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1977, *Der Märchendetektiv*, Stuttgart: K. Thienemanns.

Wippersberg, Walter; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1977, *Erik und Roderik. Eine Rittergeschichte*, Innsbruck/Wien: Obelisk.

1978

Schrader, Werner; Wieck-Kapferer, Barbara (Ill.), Tripp, Franz Josef, 1978, *Billo Knief. Der Mann mit den schnellen Messern. Eine nicht ganz ernst zu nehmende Geschichte aus dem Wilden Westen*, Freiburg i. Br. u. a.: Herder.

1979

Ulrici, Rolf; Tripp, Franz Josef (Ill.), 1979, *Der Faulheits-Stundenplan. Eine total verrückte Geschichte*, München: Goldmann.

ohne Jahr

Blyton, Enid; Born, Walter (Ill.); Tripp, Franz Josef (Einband), o. J., *Geheimnis um eine siamesische Katze*, Wien: Tosa.

Blyton, Enid; Born, Walter (Ill.); Tripp, Franz Josef (Einband), o. J., *Geheimnis um ein verborgenes Zimmer*, Wien: Tosa.

Blyton, Enid; Schwaiger, Brigitte (Ill.); Tripp, Franz Josef (Einband), o. J., *Geheimnis um ein blaues Boot*, Wien: Tosa.

Blyton, Enid; Schwaiger, Brigitte (Ill.); Tripp, Franz Josef (Einband), o. J., *Geheimnis um eine Efeuvilla*, Wien: Tosa.

Blyton, Enid; Tripp, Franz Josef (Einband), o. J., *Geheimnis um einen entführten Prinzen*, Wien: Tosa.

Keller, Liane; Tripp, Franz Josef (Ill.), o. J., *Ein Mädchen im Spatzennest. Eine lustige Kindergeschichte*, Wien: Tosa.

Keller, Liane; Tripp, Franz Josef (Ill.), o. J., *Fünf im Spatzennest. Eine lustige Kindergeschichte*, Wien: Tosa.

Keller, Liane; Tripp, Franz Josef (Ill.), o. J., *Neue Abenteuer vom Spatzennest. Eine lustige Kindergeschichte*, Wien: Tosa.

Keller, Liane; Tripp, Franz Josef (Ill.), o. J., *Wiedersehen im Spatzennest. Eine lustige Kindergeschichte*, Wien: Tosa.

Keller, Liane; Tripp, Franz Josef (Ill.), o. J., *5x5 im Spatzennest. Eine lustige Kindergeschichte*, Wien: Tosa.

Queen jr., Ellery; Tripp, Franz Josef (Ill.), o. J., *Milo auf falscher Spur*, Wien: Tosa.

Queen jr., Ellery; Tripp, Franz Josef (Ill.), o. J., *Milo und der Fuchs*, Wien: Tosa.

Queen jr., Ellery; Tripp, Franz Josef (Ill.), o. J., *Milo und der schwarze Hund*, Wien: Tosa.

Queen jr., Ellery; Tripp, Franz Josef (Ill.), o. J., *Milo und die Goldenen Adler*, Wien: Tosa.

4.3.2 Eigene Bücher

Tripp, Franz Josef, 1938, *Zwischen Meer und Moor*, Leipzig: Schmidt & Spring (Skalden-Bücher, Bd. 63).

Tripp, Franz Josef, 1956, *Marco und der Hai. Eine Geschichte aus Sizilien*, Hamburg: Blüchert (die büchergrille).

Tripp, Franz Josef, 1973, *Als Papas Wurstbude in die Luft ging*, Freiburg i. Br.: Herder.

Tripp, Franz Josef, 1974, *Borba und der Bär*, Freiburg i. Br. u. a.: Herder.

Eidesstattliche Versicherung der Mirijam Steinhauser zur Dissertation

„... der ganze Schreibkram muß den Zeichner animieren“

Eine historische und systematische Untersuchung des kinderliterarischen Werkes von Franz Josef Tripp

Belehrt, dass die Abgabe einer falschen Versicherung an Eides statt strafbar sein kann, erkläre ich hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten und Konzepte sind unter Angabe der Quelle gekennzeichnet.

Bei der Anfertigung meiner Dissertation haben mir nur die folgenden Personen in der jeweils beschriebenen Weise entgeltlich/unentgeltlich geholfen.

- | | | | |
|----|--------------------|---|-----------------|
| 1. | Mirjam Burkard: | Korrekturlesen (Orthographie, Sprachstil, Formatierung) | |
| | | Diskussion über Aspekte der Arbeit | (UNENTGELTLICH) |
| 2. | Carmen Preißinger: | konzeptionelle Beratung (Drucklegung) | (ENTGELTLICH) |
| 3. | Katharina Prestel: | Diskussion über Aspekte der Arbeit | (UNENTGELTLICH) |
| 4. | Birgit Schlachter: | Diskussion über Aspekte der Arbeit | (UNENTGELTLICH) |
| 5. | Marion Seitz: | Korrekturlesen (Orthographie, Sprachstil) | (UNENTGELTLICH) |

Die Arbeit wurde bisher weder im In- noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Weingarten, den 22.03.2017

Mirijam Steinhauser